This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

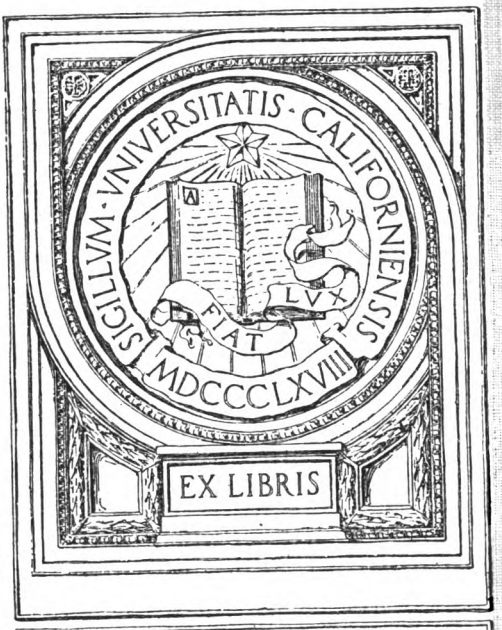
We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

UC-NRLF
$B 294 041



787
M561

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

PRÉCIS D'HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

Digitized by Google

Digitized by Google

PRÉCIS D'HISTOIRE

DE LA

LITTÉRATURE ESPAGNOLE

PAR

ERNEST MÉRIMÉE

PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

PARIS
GARNIER FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS
6, RUE DES SAINTS-PÈRES, 6

1908

Digitized by Google

PRESERVATION
COPY ADDED
M/F 12/04/90

787
M561

REESE

176564

Digitized by Google

TABLE DES MATIÈRES

Pages.

PRÉFACE XIII

INTRODUCTION. — *Les origines* 1

1. Le pays, page 1. — **2.** La nation, p. 2. — **3.** Le caractère espagnol, p. 4. — **4.** La langue et les dialectes, p. 6. — **5.** Premières apparitions du *romance* espagnol dans les textes, p. 10.

PREMIÈRE ÉPOQUE. — LE MOYEN AGE

DES DÉBUTS A JUAN II

CHAPITRE PREMIER. — *Des débuts à Alfonso X* 13

1. Résumé historique, p. 13. — Les arts, p. 18. — Influences littéraires étrangères, p. 21. — **2.** Premières œuvres. L'épopée populaire ou *mester de Joglaría*, p. 22. — **3.** *Poema del Cid*, p. 29 — **4.** *El Rodrigo* ou *Crónica rimada*, p. 33. — **5.** Poésie savante ou *mester de Clerecía*, p 34. — **6.** Gonzalo de Berceo, p. 36. — **7.** Poème d'*Alexandre*, p. 40. — **8.** Poème de *Fernán González*, p. 42. — **9.** *Libro de Apolonio*, p. 43. — **10.** Autres poèmes en *cuaderna vía. José*, p. 44. — *San Ildefonso*, p. 45. — **11.** Autres poèmes archaïques. *Libro de los tres Reyes. Vida de Santa María Egipciaca*, p. 46. *Disputación del alma. Razón de amor*, p. 47. — **12.** Premières manifestations dramatiques, p. 48. — **13.** Lyrique galicienne, p. 49.

CHAPITRE DEUXIÈME. — *D'Alfonso X à Juan II. — Première partie : La prose* 52

1. Résumé historique, p. 52. — Influences littéraires et artistiques, p. 55. — Les littératures contemporaines, p. 57. — **2.** L'œuvre littéraire d'Alfonso X, p. 58. — **3.** *Crónica de España*, p. 60.— **4.** *Las Siete Partidas*,

176864

Digitized by Google

Pages.

p. 62. — **5.** *Cantigas*, p. 62. — **6.** Sancho IV et D. Juan Manuel, p. 63. — **7.** Ecrits historiques. *La gran conquista de Ultramar*, p. 69. — *Crónica Troyana*, p. 71. — **8.** Littérature didactico-morale. Premiers romans, p. 71.

CHAPITRE TROISIÈME. — ***D'Alfonso X à Juan II. — Deuxième partie : La poésie*** **76**

1. Poésie satirique et morale, p. 76. — **2.** Juan Ruíz, archiprêtre de Hita, p. 76. — **3.** López de Ayala, p. 82. — **4.** Sem Tob, p. 86. — **5.** Autres poèmes. *Alfonso onceno*, p. 88. *Doctrina cristiana. Revelación de un Ermitaño*, p. 89. *Danza de la Muerte*, p. 90. — **6.** Poésie courtoise, p. 91.

DEUXIÈME ÉPOQUE. — LA RENAISSANCE

DE JUAN II A CARLOS V

1. Résumé historique, p. 93. — Beaux-Arts, p. 96. — Littératures contemporaines, p. 97.

CHAPITRE PREMIER. — ***Règne de Juan II*** **100**

PREMIÈRE PARTIE : POÉSIE. — **2.** *Cancioneros* et poésie courtoise, p. 100. — **3.** Villena, p. 103. — **4.** Santillana, p. 104. — **5.** Juan de Mena, p. 107. — **6.** Autres poètes lyriques, p. 110. — **7.** La poésie à la cour d'Alfonso V, p. 113.

DEUXIÈME PARTIE : PROSE. — **8.** Chroniques. Pérez de Guzmán, p. 114. — **9.** Autres œuvres historiques, p. 116. — **10.** Littérature romanesque, p. 117. — **11.** L'archiprêtre de Talavera, p. 118. — **12.** Autres œuvres morales, p. 120.

CHAPITRE DEUXIÈME. — ***Règnes de Enrique IV et des Rois catholiques*** **122**

PREMIÈRE PARTIE : POÉSIE. — **1.** Poètes des *Cancioneros*. Montoro, Gómez Manrique. Guillén de Segovia. Pedro de Portugal. Álvarez Gato. Jorge Manrique. Cartagena. Garci Sánchez. Cota. Jiménez de Urrea. Padilla. Mendoza. Montesino, p. 122. — **2.** Poésie satirique et politique. Les *Coplas*, p. 128.

Digitized by Google

Pages.

DEUXIÈME PARTIE : PROSE. — **3.** Littérature historique et morale, p. 129. Diego de Valera, p. 130. Enríquez del Castillo. Hernando del Pulgar. Hernán Pérez del Pulgar, p. 131. Bernáldez. Ayora. Almella. Fernández de Palencia. Lucena, p. 132. — **4.** Littérature romanesque. Diego de San Pedro, p. 133. — **5.** *Amadis de Gaula*, p. 135. — **6.** *La Celestina*, p. 139. — **7.** Le théâtre. Juan del Encina, p. 143.

TROISIÈME ÉPOQUE. — LE SIÈCLE D'OR

DU SECOND TIERS DU XVIe SIÈCLE A LA MORT DE CALDERÓN

1. Résumé historique, p. 147. — Beaux-Arts, p. 148.

PREMIÈRE PARTIE. — DÉBUT DU SIÈCLE D'OR

DU SECOND TIERS DU XVIe SIÈCLE A L'AVÈNEMENT DE FELIPE II

CHAPITRE PREMIER. — ***La poésie*** 153

2. La lyrique italienne, p. 153. — **3.** Boscán, p. 154. — **4.** Garcilaso, p. 155. — **5.** Autres lyriques. Saa de Miranda, p. 157. Acuña, p. 158. — **6.** Diego H. de Mendoza, p. 158. Cetina, p. 160. — **7.** Lutte entre l'école italienne et l'école nationale. Castillejo, p. 161. Villegas. Haro. Silvestre. Montemayor, p. 163. — **8.** Poésie didactique, p. 165. — **9.** Le *Romancero*, p. 165.

CHAPITRE DEUXIÈME. — ***La prose et le théâtre*** 174

1. Histoire nationale. Ocampo. Mejía. Ávila, p. 174. — **2.** Histoire d'Amérique. Las Casas. Oviedo. Gómara. Cortés, etc., p. 175. — **3.** Prose didactique. A. de Guevara, p. 177. — **4.** Valdés, p. 180. — **5.** Autres écrivains didactiques. Palacios Rubios. Sedeño. Villalobos. Oliva. Vanegas. Mejía. Urrea, p. 182. — **6.** Littérature romanesque. Romans de chevalerie, p. 185. — **7.** Pastorales. La *Diana*, de Montemayor, p. 187. — **8.** La nouvelle moresque et le premier roman picaresque, p. 189. — **9.** Le genre picaresque, p. 191. — **10.** Le *Lazarillo de Tormes*, p. 193. — **11.** Le théâtre sous Carlos V, p. 194. — **12.** L'école d'Encina, p. 195. — **13.** Torres Naharro, p. 196. — **14.** Gil Vicente, p. 199.

Digitized by Google

Pages.

DEUXIÈME PARTIE. — APOGÉE DU SIÈCLE D'OR

DE L'AVÈNEMENT DE FELIPE II A LA MORT DE LOPE DE VEGA

CHAPITRE PREMIER. — ***La poésie*** 201

1. Caractères généraux de cette époque, p. 201. — **2.** Littératures contemporaines, p. 203. — **3.** La poésie lyrique, p. 205. — **4.** Le premier groupe, p. 205. — **5.** Luis de León, p. 207. — **6.** Herrera, p. 208. — **7.** Autres lyriques, p. 210. — **8.** Deuxième groupe. Góngora, p. 211. — **9.** Le gongorisme et le conceptisme, p. 212. — **10.** Lyriques contemporains de Góngora, p. 215. — **11.** Les Argensola, p. 216. — **12.** Troisième groupe. Caro. Villamediana, p. 218. — Quevedo, p. 219. — Borja. Jáuregui. Martín. Medinilla, p. 220. — Rioja. Villegas, p. 221. — **13.** Poésie épique, p. 221. — **14.** Epopées religieuses, p. 223. — **15.** Epopées historiques, p. 225. — **16.** L'*Araucana*, de Ercilla, p. 228. — **17.** Epopées romanesques, p. 231. — **18.** Epopées antiques. Epopées burlesques, p. 232. — **19.** Poésie didactique, p. 234.

CHAPITRE DEUXIÈME. — ***La prose en dehors du roman*** 237

1. L'histoire, p. 237. — **2.** Mariana, p. 238. — **3.** Sandoval. Historiographes religieux, p. 240. — **4.** *La Guerra de Granada*, de Mendoza, p. 240. — **5.** Autres historiens. Mármol. Moncada. Coloma. Bernardino de Mendoza, p. 242. — **6.** Les mystiques, p. 243. — **7.** Les premiers mystiques, p. 245. — **8.** Juan de Ávila. Juan de la Cruz, p. 246. — **9.** Sainte Thérèse, p. 246. — **10.** Luis de Granada, p. 248. — **11.** Luis de León, p. 250. — **12.** Les derniers mystiques. Malón de Chaide. Juan de los Ángeles. Orozco. Estella. Paravicino. Nieremberg, p. 252. — **13.** Prose didactique. Torquemada. Márquez. Figueroa, p. 254. — **14.** Quevedo, p. 255. — **15.** Gracián, p. 259. — **16.** Les philosophes, p. 261. — **17.** Les érudits et critiques. Les épistolaires, p. 262. — **18.** Les orateurs, p. 264.

CHAPITRE TROISIÈME. — ***Le roman*** 266

1. Romans pastoraux. Suites de la *Diana*. Gil Polo. Alonso Pérez. La *Galatea*, de Cervantes. L'*Arcadia*, de

Digitized by Google

Pages.

Lope, etc., p. 266. — **2.** Autres pastorales. Lofrasso. Montalvo. Mercader. Balbuena. Figueroa, p. 269. — **3.** Le roman moresque. Pérez de Hita, p. 271. — **4.** Cervantes. Biographie, p. 273. — Œuvres diverses, p. 277. — Le théâtre, p. 277.— Le *Viaje del Parnaso*, les *Trabajos de Persiles*, p. 279. — Les *Novelas ejemplares*, p. 280. — Le *Don Quichotte*, p. 283. — **5.** Le roman picaresque. Le *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, p. 290. — **6.** *La pícara Justina*, de Ubeda, p. 292.— **7.** Le *Buscón*, de Quevedo, p. 293. — **8.** Le *Marcos de Obregón*, de V. Espinel, p. 294. — **9.** Autres romanciers. Salas Barbadillo. Yáñez. Castillo Solórzano. Duque de Estrada, etc., p. 295.

CHAPITRE QUATRIÈME. — *Le théâtre* 299

La formation de la *comedia* : **1.** Lope de Rueda et son école, p. 299. — **2.** Les dramatiques sévillans, p. 301. — **3.** Les dramatiques valenciens : Timoneda. Artieda. Virués. Tárrega. Aguilar, p. 303. — **4.** Guillén de Castro, p 306. — **Le triomphe de la** *comedia* : **5.** Lope de Vega, p. 309. — **6.** Organisation matérielle du théâtre, p. 321. — **Disciples et émules de Lope : 7.** Tirso de Molina, p. 323. — **8.** Mira de Mescua. Alarcón, p. 328. — **9.** Enciso. A. de Mendoza, 330. — **10.** Montalván. Valdivielso. Caxés. Belmonte. Godínez, etc., p. 331. — **11.** Le petit théâtre. Quiñones de Benavente, p. 333.

TROISIÈME PARTIE. — DÉCLIN DU SIÈCLE D'OR

DE LA MORT DE LOPE DE VEGA AU DÉBUT DU XVIIIe SIÈCLE

1. Résumé historique, p. 335. — **2.** Coup d'œil sur les littératures étrangères, p. 338.

CHAPITRE PREMIER. — *La poésie et le théâtre*..... 341

3. La poésie lyrique, p. 341. — **4.** Le théâtre. Calderón, p. 342. — **5.** Autres auteurs dramatiques. Rojas, p. 352. Moreto, p. 353. — **6.** Coello. Cubillo. Diamante. Solís. Matos Fragoso. Bancés Candamo. Leiva. Zamora. Cañizares, etc., p. 354.

Digitized by Google

Pages.

CHAPITRE DEUXIÈME. — *La prose*..... 358

1. L'histoire. Melo. Solís, p. 358. — Les érudits, p. 360. — **2.** Le roman. Vélez de Guevara, p. 360. — **3.** Autres romanciers. Enriquez Gómez. Zabaleta. María de Zayas. Polo. Santos. González, etc., p. 362.

QUATRIÈME ÉPOQUE. — LE NÉO-CLASSICISME

DU MILIEU DU XVIIIe SIÈCLE AU SECOND TIERS DU XIXe

1. Résumé historique, p. 367.

CHAPITRE PREMIER. — *La décadence. — L'influence française. — Le théâtre*..... 370

2. Pauvreté de la littérature à la fin du XVIIe siècle et au début du XVIIIe. — Tentatives officielles de rénovation, p. 370. — **3.** Poésie et prose dans la première moitié du XVIIIe siècle, p. 371. — **4.** La nouvelle école. Luzán. *Pitillas*, p. 373. — **5.** La lutte au théâtre. Nasarre, Montiano. Nicolás F. de Moratín. La Huerta, p. 375. — **6.** Ramón de la Cruz, p. 379. — **7.** Leandro F. de Moratín, p. 380.

CHAPITRE DEUXIÈME. — *Poésie lyrique et autres genres en vers (sauf le théâtre)*..... 383

1. Poètes divers de la deuxième moitié du siècle, p. 383. — **2.** L'école de Salamanque. Cadahalso, p. 384. — **3.** Jovellanos, p. 385. — **4.** Meléndez Valdés, p 387. — **5.** Autres poètes Iglesias. Forner, etc., p. 389. — **6.** Iriarte. Samaniego. Cienfuegos. Sánchez Ba bero, p. 391. — **7.** Quintana, p. 392. — **8.** Les poètes de Séville, p. 395.

CHAPITRE TROISIÈME. — *La prose*..... 400

1. Historiens et érudits. Ferreras. Feijóo. Flórez, p. 400. — **2.** La critique littéraire et artistique. Sarmiento. Mayans. Antonio. Sánchez. Sedano. Les journaux. Voyages et missions, p. 402. — **3.** Littérature romanesque. Villaroel. Le P. Isla, p. 405.

Digitized by Google

Pages.

CINQUIÈME ÉPOQUE. — LE ROMANTISME

LE SECOND TIERS DU XIXe SIÈCLE

1. Résumé politique et caractère général de l'époque, p. 409.

CHAPITRE PREMIER. — ***Débuts du romantisme. — Poésie*** 417

2. La transition. Martínez de la Rosa, p. 417. — **3.** Poésie lyrique. Espronceda, p. 418. — **4.** José Zorrilla, p. 419. — **5.** Lyriques secondaires. Pastor Diaz. Enrique Gil. Cabanyes. Tassara. Arolas, etc., p. 421.

CHAPITRE DEUXIÈME. — ***Le théâtre*** 424

1. Le drame romantique. Le duc de Rivas, p. 424. Le marquis de Molins, p. 426. — **2.** Gil y Zárate. Hartzenbusch. García Gutiérrez, p. 427. — **3.** Zorrilla, p. 428. — **4.** La comédie. Bretón de los Herreros, p. 430. — **5.** Ventura de la Vega. Rubí, etc., p. 431.

CHAPITRE TROISIÈME. — ***La prose*** 434

1. Romanciers et peintres de mœurs, p. 434. — **2.** Estébanez Calderón, p. 436. — **3.** Mesonero Romanos, p. 436. — **4.** Larra, p. 438. — **5.** Autres genres en prose. Historiens. Philosophes. Orateurs, p. 439. — **6.** Erudits, p. 442.

SIXIÈME ÉPOQUE. — PÉRIODE CONTEMPORAINE

DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE A NOS JOURS

1. Coup d'œil sur cette époque, p. 445.

CHAPITRE PREMIER. — ***La poésie lyrique*** 450

2. Bécquer, p. 450. — **3.** Campoamor, p. 451. — **4.** Núñez de Arce, p. 453. — **5.** Autres poètes lyriques. Aguilera. Selgas. Hurtado. Balart. Campillo. W. Querol. T. Llorente, p. 455. — **6.** Bartrina. Grilo. Ferrari. Velarde. Reina. Medina. S. Rueda. etc., p. 457. —

Digitized by Google

Pages.

7. La jeune école. R. Darío. Jiménez. Martínez Sierra. Pérez de Ayala, etc., p. 458. — 8. Poètes catalans et américains, p. 459.

CHAPITRE DEUXIÈME. — *Le théâtre*..... 461

1. E. F. Sanz. Tamayo, p. 461. — 2. Eguílaz, p. 463. — 3. Ayala, p. 463. — 4. J. Echegaray, p. 465. — 5. Sellés. Cano. Dicenta. Feliú y Codina. Benavente, p. 466. — 6. Les petits genres, p. 467. — 7. Théâtre catalan, p. 469.

CHAPITRE TROISIÈME. — *Le roman*..... 471

1. Fernán Caballero, p. 471. — 2. A. de Trueba, p. 472. — 3. P. de Alarcón, p. 473. — 4. Valera, p. 474. — 5. Pereda, p. 476. — 6. Mme Pardo Bazán, p. 478. — 7. Pérez Galdós, p. 480. — 8. Palacio Valdés, p. 482. — 9. Autres romanciers, p. 484. — 10. Peintres de mœurs provinciales, p. 485. — 11. Blasco Ibáñez, p. 486. — 12. Les jeunes romanciers, p. 487.

CHAPITRE QUATRIÈME. — *Les autres genres en prose*. 489

1. Philosophie, p. 489. Eloquence. Castelar, p. 490. — 2. Economistes. Jurisconsultes, p. 491. — 3. Historiens, p. 492. — 4. Erudits, p. 493. — 5. Critique littéraire, p. 494. — 6. M. Menéndez Pelayo, p. 496. — 7. J. R. Cuervo, p. 497. La jeune école érudite et critique, p. 498. — Conclusion, p. 499.

INDEX ALPHABÉTIQUE..... 503

Digitized by Google

REESE LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

PRÉFACE

Ce Précis est destiné surtout aux étudiants et aux élèves de nos établissements d'enseignement : nous espérons cependant qu'il pourra être utile à toutes les personnes qui désirent avoir un aperçu d'ensemble du développement historique de la littérature espagnole. La place que l'espagnol est en voie de reconquérir dans notre enseignement supérieur et secondaire suffit, croyons-nous, à justifier la publication d'ouvrages de ce genre. Sans manquer absolument, ces derniers sont plus rares pour la littérature espagnole que pour les autres littératures étrangères classiques. Le Manuel de M. E. Baret a eu, tout au moins, le mérite d'avoir été le premier. Ceux de MM. Rudolf Beer, Fitzmaurice Kelly, P.-A. Becker, H. Butler Clarke, L. Cappelleti, B. Sanvisenti, quelques-uns des nombreux *Libros de texto* espagnols, et, dans un genre spécial, les résumés de l'*Encyclopaedie der romanischen Philologie* de Körting, ou du *Grundriss* de Gröber (par G. Baist), ont des qualités diverses que nous reconnaissons volontiers. Mais les premiers ont été composés pour des lecteurs anglais, allemands,

Digitized by Google

italiens ou espagnols; les seconds paraissent destinés plutôt à des spécialistes philologues: ni les uns ni les autres ne répondent exactement aux besoins ou aux habitudes de notre enseignement.

La nature de ce Précis et la modestie de notre but nous interdisaient tout apparat érudit, tout détail trop minutieux. Sans sacrifier les faits, matière première de tout enseignement, nous aurions voulu surtout donner une idée claire du développement de la littérature en groupant ses phases essentielles dans un plan fondé sur des caractères intrinsèques plutôt que sur des dates politiques. Sans doute la distinction entre ces phases ou époques est délicate, car l'évolution de la pensée n'offre point de solutions de continuité absolues, et une période est toujours en germe dans celle qui l'a précédée. Aussi la date par laquelle nous déterminons la fin d'une époque et le début de la suivante ne doit pas être considérée comme une limite rigoureuse : ce n'est qu'un jalon, en deçà et au delà duquel s'étend une zone intermédiaire, où se fait insensiblement la transition de l'une à l'autre. Pour justifier une convention pédagogiquement si utile, il suffit de pouvoir caractériser un moment littéraire par quelques traits qu'il possède en propre ou à un plus haut degré.

En dehors des *Origines*, introduction naturelle à l'histoire proprement dite, les grandes phases du développement littéraire nous paraissent correspondre aux six divisions suivantes : *Le Moyen Age*, — *La Renaissance*, — *Le Grand Siècle* ou *Siècle d'or*, — *Le Néo-Classicisme*, — *Le Romantisme*, — *La Période contem-*

Digitized by Google

poraine. — Ces six époques sont d'importance et d'étendue fort diverses. Le « Siècle d'or », à lui seul, embrasse presque toute la durée de la dynastie autrichienne, et il a produit en foule les œuvres les plus importantes. Nous l'avons subdivisé en trois parties, — *début*, *apogée*, *déclin*, — dont les limites respectives restent, il est vrai, assez imprécises, mais qui, dans l'ensemble, sont aisées à reconnaître. Ce siècle nous paraît commencer, en réalité, avec les innovations, si fécondes, de Boscán et de Garcilaso; la mort de Calderón, après lequel il n'y a plus rien jusqu'à Luzán, en peut marquer le terme extrême. Quant à la période dite *contemporaine* (de la fin du Romantisme à nos jours), elle est signalée, en Espagne, comme en France, par des tentatives d'art fort diverses, dans l'infini détail desquelles nous ne pouvions entrer sans amener quelque confusion. Nous avons tenu cependant à donner à la littérature moderne et même contemporaine une place qu'on lui a parfois trop sévèrement mesurée. Au surplus, la table détaillée des matières, l'index alphabétique et la disposition typographique adoptée contribueront, je l'espère, à rendre plus commode l'usage du présent Manuel.

L'ambition d'un livre de ce genre doit être de fixer l'attention, d'aider la mémoire, d'éveiller la curiosité du lecteur. Le meilleur serait plus nuisible qu'utile si, au lieu d'inviter à la connaissance directe des textes, il fournissait un prétexte pour s'en dispenser. Ce danger possible ne doit point cependant faire renoncer au service qu'on est en droit d'attendre de ces résumés. Si, après avoir, pendant trente longues

Digitized by Google

années, lu, traduit, commenté les auteurs de toutes les époques, il nous faut, en fin de compte, loyalement avouer notre impuissance à tout embrasser également. peut-on espérer qu'un débutant, ou même un honnête homme qui ne se pique point d'être spécialiste, se fasse directement une opinion personnelle sur toutes les œuvres? Ne suffira-t-il point de leur faire faire, en quelque sorte, le tour de cet immense domaine, de leur en présenter, du haut de quelques points culminants, une vue d'ensemble, afin qu'ils choisissent ensuite, si besoin est ou si bon leur semble, le coin où ils auront plaisir à s'arrêter?

Un mot sur une double innovation introduite dans cet ouvrage, non certes avec l'ampleur désirable, du moins suffisamment pour le but ici poursuivi: En premier lieu, il faut remarquer que si la littérature d'un peuple n'est que l'une des manifestations de son génie, elle n'en est point toujours ni nécessairement la principale. Le résultat de son activité politique, ou sociale, ou religieuse, ou artistique, peut, à un moment donné, être plus important, plus caractéristique que tous les autres. En tous cas, dans la vie de cette nation, ainsi qu'en un organisme vivant, tout se tient, tout se commande, tout devient tour à tour matière à action et à réaction. La beauté littéraire ou artistique n'est que l'épanouissement, à une date et en un point déterminés, d'une force organisée, une fleur qui puise, comme toutes les parties de la plante, sa vie et sa sève dans le sol ou dans l'air ambiant, lesquels eux-mêmes influent sur la nature de cette plante et de cette fleur. L'histoire définitive, c'est donc celle

Digitized by Google

de la civilisation, qui seule embrasse toutes les manifestations de la vie, et en peut déterminer l'importance relative : l'histoire littéraire n'en est qu'une face. Nous avons trop souvent, dans notre enseignement, constaté la justesse de cette vérité, l'utilité de cette méthode, pour ne pas essayer de nous y conformer même en ce simple résumé, en rappelant brièvement, au début de chaque époque, le caractère général de l'histoire politique correspondante, comme aussi ce qu'il y a de plus important dans l'histoire de l'art, si intimement unie parfois à celle des lettres, mais si injustement dédaignée dans la plupart des Manuels.

Ce n'est point tout. En matière littéraire comme en matière artistique, ni la théorie de la génération spontanée, ni celle des cloisons étanches n'ont de sens : les progrès des études de littérature comparée l'établissent de plus en plus. A quelque époque que ce soit, une barrière politique, une frontière, si hautes ou si nettes soient-elles, n'ont jamais arrêté une idée littéraire ou une forme d'art. Entre deux peuples voisins, surtout si la communauté d'origine et d'institutions, si la parenté des langues les favorisent, les échanges sont perpétuels. Par suite d'infiltrations, parfois invisibles, il finit toujours par s'établir une certaine correspondance entre eux. Pour l'Espagne en particulier, l'histoire de sa langue, comme celle de sa littérature, ne s'éclairent complètement que si l'on rapproche ces dernières de celles de la France et de l'Italie, car ce sont là les deux grands réservoirs où elle a puisé et auxquels elle a en

Digitized by Google

revanche rendu à son tour une partie de ses emprunts. Nous ne pouvions songer à faire ici ces rapprochements d'une façon approfondie : c'est affaire aux érudits. Nous avons voulu, tout au moins, en donner l'idée, les amorcer, en traçant rapidement le tableau synchronique des principaux faits d'ordre littéraire chez les deux autres nations voisines.

Je ne sais si j'aurai suffisamment réalisé ces intentions dans le présent Manuel. Malgré mon attention et mes efforts pour profiter des résultats de la critique contemporaine, je crains que bien des omissions, des distractions, ou même des inexactitudes ne puissent m'être signalées. Sur beaucoup de points, d'ailleurs, l'histoire de la littérature espagnole est à faire, — ou à refaire. Le terrain sur lequel on marche est par endroits peu sûr, et les guides incertains. Il reste, dans cette carte provisoire, trop de *terrae incognitae*. Chaque année amène sa récolte de faits nouveaux, de rectifications nécessaires. Nous nous efforcerons, si l'occasion nous en est donnée, d'enregistrer ces dernières ainsi que de corriger nos erreurs.

Mais, dès à présent, nous voulons excuser une double lacune que le lecteur notera facilement. Nous avons, de propos délibéré, supprimé toute citation de textes. A moins de doubler l'étendue de ce Manuel, nous n'aurions pas réussi à donner, par des fragments forcément écourtés, l'idée d'un ouvrage ou d'un auteur. Le complément nécessaire de ce précis est donc un recueil de morceaux choisis, suivant exactement le même ordre : j'espère qu'il viendra en son temps. Alors, aussi, nous pourrons combler l'autre lacune à

Digitized by Google

laquelle nous faisions allusion : l'absence d'indications bibliographiques détaillées. Nous nous sommes borné ici à l'indispensable : la meilleure édition ou la plus accessible, l'ouvrage capital. Cela peut suffire à la généralité des lecteurs ; mais ceux qui, par nécessité ou par goût, veulent approfondir une question, ont besoin de renseignements plus abondants. A ces derniers aussi nous espérons pouvoir donner bientôt satisfaction.

Je ne ferai aucune difficulté, en terminant, pour reconnaître ce que je dois à mes prédécesseurs : je leur ai emprunté beaucoup, le meilleur sans doute de ce que l'on trouvera ici. Les nommer tous serait trop long, mais je ne puis passer sous silence le nom du grand historien de la littérature espagnole, M. Menéndez y Pelayo, ni celui de M. Ramón Menéndez Pidal, dont l'ingénieuse pénétration et la sûre méthode ont renouvelé certains chapitres de l'histoire. Si je devais signaler ici en détail ce que je leur dois, leurs noms seraient à toutes les pages d'un livre qui leur serait dédié de droit, s'il était plus digne d'eux. Je dois du moins remercier le second d'avoir bien voulu dérober à des travaux plus graves quelques instants d'un temps précieux pour lire les épreuves de ce livre [1].

E. Mérimée.

1. Qu'il me soit permis aussi de remercier M. Dibie, professeur agrégé d'Espagnol à Carcassonne, qui s'est chargé de dresser l'index alphabétique, et M. Henri Mérimée, maître de Conférences à l'Université de Montpellier, qui m'a aidé dans la correction et la revision des épreuves.

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF CALIFORNIA

INTRODUCTION

LES ORIGINES

1. *Le pays.* — Isolée des autres pays par la mer, qui l'entoure de trois côtés, et par la chaîne des Pyrénées au nord, la péninsule Ibérique semble, au premier coup d'œil, destinée à vivre d'une vie propre, et à réaliser aisément son indépendance et son unité. En réalité, ni la mer ni la barrière des montagnes ne l'ont mise à l'abri d'invasions nombreuses, et l'unité géographique elle-même, qui paraissait devoir faciliter son unité politique, est plus apparente que réelle. Les *sierras* intérieures divisent le sol en compartiments d'inégale étendue entre lesquels les communications sont parfois malaisées. Par suite de différences considérables d'altitude entre ces régions et d'autres causes physiques, le climat, les productions, la physionomie de chacune d'elles varient considérablement. Rien de plus opposé, par exemple, que le haut plateau, la *meseta* centrale, et les rives méridionales ou orientales (Andalousie, Murcie, Valence, Catalogne), ou encore les vallées qui des Pyrénées descendent jusqu'à l'Ebre (Aragon, Navarre) ou de la chaîne cantabrique jusqu'à l'Océan (Vizcaye, *Montaña* de Santander, Asturies, Galice). Toutes ces régions gardent encore une physionomie propre : elles ont été conquises et colonisées, à des époques diverses, par des peuples d'origines, de civilisations, de

Digitized by Google

religions, de langues différentes. Ce n'est qu'après de longs siècles de luttes que l'unité politique a pu se réaliser. En dépit même de cette unité péniblement et tardivement conquise, l'Espagne est l'une des nations où les provinces gardent encore le plus fidèlement leur caractère propre, leurs mœurs locales, leurs dialectes : le régionalisme, le fédéralisme semblent sortir du sol lui-même.

* * *

2. *Formation du peuple espagnol.* — Les plus anciens habitants sont, dès le VIe siècle avant Jésus-Christ, qualifiés d'*Ibères*. Ils étaient, depuis une époque indéterminée, fixés dans le pays; mais leurs origines et leurs migrations successives échappent à l'histoire. Plusieurs peuples, dans les temps historiques, vinrent se joindre à ce premier noyau ethnique : les Phéniciens, dès le XIe siècle (littoral du sud et de l'est); les Grecs, à partir du VIIe siècle (Valence et Catalogne); les Celtes, du VIe au IVe siècle (Galice, Portugal). Le mélange entre ces derniers et les Ibères a été désigné par le nom de *Celtibères*, expression purement géographique et artificielle. Chacun des peuples envahisseurs apporta naturellement avec lui ses mœurs, sa langue, ses arts plus ou moins rudimentaires. Les débris de ces civilisations disparues, ibérique, phénicienne, grecque, sortent peu à peu de terre; ils prouvent que, dès la plus haute antiquité, les germes d'un art local, fortement influencé par des traditions orientales et grecques, existaient en Ibérie, et produisaient parfois des œuvres curieuses, comme le buste d'Elche[1].

Dans le courant du IIIe siècle avant Jésus-Christ, les Carthaginois s'établirent dans une grande partie de l'Espagne et étendirent leur influence jusqu'à l'Ebre et au Duero,

1. Voyez, sur ce point, P. Paris, *Essai sur l'art et l'industrie de l'Espagne primitive*, Paris, 1903-04; — A. Engel et P. Paris, *Une forteresse ibérique à Osuna*, Paris, 1906.

Digitized by Google

mais ils ne tardèrent pas à se heurter aux Romains, alliés de quelques tribus orientales. La conquête romaine, complète au Ier siècle, assujettit le pays entier, sauf quelques obscures peuplades cantabriques; l'œuvre de la romanisation se poursuivit durant de longs siècles, plus complète dans les régions du littoral ou sur les grandes voies de communication intérieures, plus superficielle dans les parties reculées et moins accessibles. Aux villes anciennes, Tarraco, Toletum, Nova-Cartago (Carthagène), Ilerda (Lérida) s'ajoutèrent des villes nouvelles : Asturica Augusta (Astorga), Cæsaraugusta (Zaragoza), Legio VIIa Gemina (Léon), Lucus Augusti (Lugo), Pax Augusta (Badajoz), Valentia (Valence), etc. — Dès le Ier siècle après Jésus-Christ, l'Espagne apportait son tribut à la littérature latine avec les Sénèque et Lucain (de Cordoue), Quintilien (de Calahorra), Martial (de Bilbilis), Columella (de Gadès), Mela (de Tingentera). — Hygin, Juvencus, Prudence, Idatius, Orose, Isidore étaient également espagnols.

La forte organisation politique, administrative, judiciaire, religieuse de Rome fut affaiblie par les progrès du christianisme, par la décadence et la corruption du système lui-même, et finalement ruinée par les invasions des Barbares Germains. Au début du Ve siècle, les Visigoths entrèrent en Espagne, dont ils chassèrent, pour le compte des Romains, d'autres barbares, les Vandales, les Alains, qui les avaient précédés. Complètement indépendants dès la fin du Ve siècle, ils expulsèrent de la péninsule les Suèves, établis en Galice, et les Romains byzantins installés, depuis un siècle, sur les côtes d'Andalousie et de Valence.

Au début du VIIIe siècle une violente et rapide invasion des Musulmans se répandit par toute la péninsule et relégua les Visigoths dans les monts Cantabres. La facilité de cette conquête montre combien étaient peu profondes les racines que la société barbare avait poussées dans le sol. Pendant plusieurs siècles les diverses dynasties mauresques se succédèrent à Cordoue, à Grenade, à Valence, à Tolède, à Saragosse, imprimant à la civilisation de la pé-

Digitized by Google

ninsule un cachet particulier, et forçant, par la lutte, la société chrétienne à prendre conscience d'elle-même et à dégager son originalité. Cependant les petits royaumes chrétiens s'organisaient dans le nord, en Léon, en Castille, en Navarre, en Aragon, et la *Reconquista* commençait avec Pelayo, pour ne se terminer complètement qu'en 1492 par la prise de Grenade. Ce fut la dernière des grandes invasions qui introduisirent dans la péninsule des éléments ethniques nouveaux. Les événements politiques séparèrent, en 1139, réunirent momentanément, en 1580, puis divisèrent définitivement, en 1640, le Portugal et l'Espagne; mais les deux pays, issus d'une origine commune, soumis aux mêmes invasions et révolutions, ont été constitués à peu près des mêmes éléments.

En résumé, le peuple dit espagnol (*hispanum*, *hispanionem*, *españon*, *español*) est formé par le mélange entre le fond autochtone ou primitif et diverses races : phénicienne et africaine, grecque, romaine, germanique, arabe, qui se répartirent et se mêlèrent dans des proportions inégales sur les différentes parties du territoire. Au point de vue de la civilisation, l'influence de Rome fut prépondérante, mais elle fut toutefois modifiée profondément par celle des peuples germaniques et, à un degré moindre, par celle des Arabes.

*
* *

3. *Le caractère espagnol.* — Essayer de déterminer le caractère d'un peuple formé d'éléments si disparates est une entreprise qui peut prêter à des généralisations plus ou moins brillantes, mais qui manqueront toujours de base scientifique. On peut, à la rigueur, parler du génie français, allemand ou anglais, parce que les différences provinciales se sont, en ces pays, mieux fondues pour former un type général et moyen, et que, d'ailleurs, on le dégage *a posteriori* du rôle historique joué par ces peuples et du caractère de leur civilisation. Mais le génie espagnol nous apparaît bien divers, selon les époques et selon les

Digitized by Google

régions. La fusion est moins complète ici qu'ailleurs, à tel point que, tandis qu'il est malaisé en France de distinguer sûrement l'origine régionale des écrivains d'après leurs seules œuvres, chaque région de l'Espagne garda longtemps, dans le domaine littéraire et artistique, une physionomie propre qui ne s'est point encore entièrement effacée. Sans doute quelques traits généraux se retrouvent un peu partout et se maintiennent à travers les âges : un amour jaloux de l'indépendance, un individualisme irréductible, un sentiment très chatouilleux de l'honneur ou de ce que l'on estime tel, une foi religieuse à laquelle tout se subordonne, un loyalisme à toute épreuve à l'égard du souverain, loyalisme que l'on concilie d'ailleurs avec le mépris de la loi et de la règle, une tendance marquée à donner le pas à l'imagination sur la raison, à l'instinct sur la réflexion. Mais tous ces traits ne sont pas spéciaux à ce peuple, et d'ailleurs leur importance relative varie selon les époques. Il est plus facile de montrer, — à condition encore de ne point trop les exagérer, — les caractères particuliers de chacune des régions qui constituent l'unité politique, forcément artificielle, du pays. Et cette caractéristique suffit, surtout pour le moyen âge.

Les provinces du nord-ouest se distinguent par certaine tendance à la rêverie, à la poésie intime, au lyrisme pénétrant, à une mélancolie génératrice du spleen (*saudades*, *morriña*), qu'elles ont peut-être héritée des ancêtres celtiques. L'énergie, l'obstination, l'entêtement semblent l'apanage des Aragonais et des Navarrais, et ils en ont, à maintes reprises, donné d'illustres témoignages. Les côtes levantines, largement ouvertes vers les pays méditerranéens, abritent une race entreprenante et ambitieuse, que séduisent, aux temps héroïques, les expéditions lointaines, les conquêtes fabuleuses, et, à notre époque moins épique, les entreprises plus profitables du grand commerce d'outre-mer. L'Andalousie, brillante, gaie, spirituelle jusqu'à la subtilité, triomphe dans tous les arts de l'imagination, laquelle semble se colorer, chez elle, des splendeurs excessives de

Digitized by Google

son soleil, race faite pour la poésie, l'éloquence et les arts, et qui passe avec rapidité de l'enthousiasme à une indolence tout orientale. La Castille a mérité et justifié ses glorieuses destinées. Cette race pauvre, dure et sèche, brûlée tour à tour par un soleil torride et par l'âpre *cierzo* dans des plaines poussiéreuses et rocailleuses, sans routes, sans verdure, souvent sans eau, incroyablement résistante aux intempéries, à la faim, aux marches, tenace et fière, a été, en somme, le nerf de la nation : elle a formé le noyau le plus solide de cette « redoutable infanterie » qui, à un moment, conquit le monde.

Voilà quelques-uns des traits que les Espagnols se reconnaissent eux-mêmes, mais qui forment plutôt l'âme castillane, andalouse, galicienne, catalane, etc. Qui pourra, qui osera, avec ces traits épars, parfois contradictoires, peindre « l'âme espagnole » et les fondre en une figure unique, qui ne soit pas une caricature ?

*
* *

4. *Formation de la langue espagnole. — Les dialectes.* — De tous les idiomes successivement parlés dans ce qui allait être l'Espagne, un seul devait subsister, c'est la langue latine. Tous les autres, ou bien ont disparu complètement, ou bien n'ont contribué que dans une proportion extrêmement réduite au vocabulaire de l'espagnol.

C'est à peine si quelques mots peuvent se rattacher sûrement aux langues, d'ailleurs mal connues, des « Ibères »; ils appartiennent, en majeure partie, au dictionnaire géographique. Quelques-uns d'entre eux paraissent apparentés d'assez près au *basque* (*Euskara*), encore parlé en Vizcaye, en Guipúzcoa et dans une partie, de jour en jour plus réduite, de la Navarre et de l'Álava. Le *basque* actuel peut être considéré comme le dernier représentant des langues dites ibériques, sur l'origine desquelles les thèses les plus opposées ont été soutenues. Un certain nombre de mots basques se retrouvent dans l'espagnol, mais leur nombre ne doit

Digitized by Google

pas être exagéré : il y a beaucoup plus de mots romans dans le basque que de basques dans le roman. — L'apport de la langue *grecque* (par les premiers commerçants et colons de la Grande Grèce, par les Byzantins et les Grecs médiévaux) est également de minime importance. — Plus nombreux sont les mots d'origine *germanique*, mais leur nombre est loin cependant d'être en rapport avec le rôle politique et social des Visigoths[1]. On le comprendra aisément si l'on réfléchit que ces barbares étaient déjà fortement latinisés lors de leur arrivée en Espagne : la majeure partie des racines germaniques restées dans l'espagnol sont communes à toutes les langues néo-latines ou romanes, et, par conséquent, étaient entrées dans le latin antérieurement à la conquête visigothique. — La langue *arabe* fournit un contingent important au dictionnaire espagnol[2]. Il est facilement reconnaissable par sa physionomie toute particulière, et il trahit exactement la nature de l'influence exercée par la civilisation de ce peuple. A côté d'expressions empruntées aux arts de la guerre, il en fournit beaucoup pour désigner des fonctions civiles, des métiers, les usages ou les objets de l'agriculture, du commerce, de l'industrie, les plantes, les fruits, les matières employées dans la médecine, les arts et les sciences, etc. — La découverte de l'Amérique introduisit en Espagne, d'où ils passèrent presque tous dans le reste de l'Europe, une petite quantité de mots exotiques. — Parmi les langues européennes modernes, celles qui contribuèrent le plus à l'enrichissement du dictionnaire espagnol (par la littérature surtout), sont le *français* (aux XIIe-XIIIe, puis aux XVIIIe-XIXe siècles), et l'*italien* (surtout au XVIe siècle).

En dépit de tous ces emprunts[3], la langue espagnole reste

1. De 300 à 400 mots, selon Fœrster, *Spanische Sprachlehre*, Berlin, 1880, p. 177.

2. Le *Glossaire des mots espagnols et portugais, dérivés de l'arabe*, d'Engelmann (Leyde, 1869), contient 650 numéros.

3. Voyez des listes de ces emprunts dans P. Fœrster, *ou. cit.*, p. 171-95.

Digitized by Google

l'héritière directe et immédiatement reconnaissable de la langue latine. C'est à cette dernière que remonte presque exclusivement son vocabulaire, sa phonétique, et (sauf les modifications nécessitées par la substitution des procédés analytiques aux formes synthétiques) sa morphologie et les traits essentiels de sa grammaire. Cette langue latine, bien entendu, n'est point le type littéraire, savant, écrit, tel qu'on le trouve dans les auteurs classiques, mais l'idiome *vulgaire* et *rustique*, parlé par les basses classes de la société et les soldats ignorants. Ce latin, ou plutôt ce *romance* (*lingua romana rustica*), plein d'expressions et de constructions considérées comme des barbarismes ou des solécismes par les grammairiens, ne doit pas, à son tour, être confondu avec le *bas-latin*, écrit dans les siècles de décadence et pendant le moyen âge par les savants.

*
* *

De même que le latin vulgaire se modifia de diverses manières sur les points différents de la *Romania*, selon l'origine des colonies romaines, selon les prédispositions phonétiques et les traditions linguistiques des populations colonisées, selon leurs relations de voisinage et autres causes obscures, de même sur la surface de l'Espagne romanisée, et sous l'action des mêmes causes, le latin parlé continua son évolution et se déforma en variétés distinctes, premiers germes des futurs *dialectes* espagnols. Certaines particularités de vocabulaire, de phonétique, ou de sémantique, certaines lois syntaxiques restèrent, il est vrai, communes à l'ensemble des variétés dialectales et peuvent servir à caractériser l'hypothétique latin-espagnol[1]. Mais les variétés locales ne tardèrent pas sans doute à s'accuser, à se préciser et à fixer les traits qui les différenciaient dès l'origine.

1. A. Carnoy, *Le latin d'Espagne d'après les inscriptions, étude phonétique*, Louvain, 1903.

Digitized by Google

A l'ouest et à l'est, sous l'empire de causes géographiques et politiques, deux *romances* acquirent de bonne heure une vie indépendante et donnèrent naissance au *portugais* et au *catalan*, ce dernier, dérivé de la langue d'oc ou lémosine, avec ses variétés *valencienne* et *mallorquine* fortement mélangées actuellement de castillan. Ces langues et ces littératures autonomes n'ont avec celles du reste de l'Espagne que les rapports résultant de leurs lointaines origines communes et de leurs influences réciproques : elles restent en dehors de notre étude. — Dans le domaine proprement espagnol, on distingue, dès le début de la période médiévale, plusieurs dialectes, le *galicien*, variété du portugais, le *léonais*, l'*aragonais*, le *castillan* (avec de nombreuses variétés), dialectes dont les lois phonétiques sont souvent analogues, mais qui diffèrent cependant par certaines particularités qui leur sont propres. La difficulté de leur étude provient — en dehors du nombre restreint de textes authentiques — de ce qu'ils se modifiaient d'autant plus aisément qu'ils étaient moins fixés par la littérature écrite, et aussi de ce qu'ils se faisaient volontiers des emprunts mutuels. L'hégémonie de la Castille, au XIIIe et au XIVe siècle, amena la prépondérance de son dialecte particulier, consacrée bientôt par la littérature, et relégua peu à peu au rang de patois les autres parlers régionaux. Dès le XVe siècle, la dénomination de langue *espagnole* s'applique exclusivement à l'ancien castillan, devenu le type et la règle.

Cependant les dialectes provinciaux ne disparurent point; ils continuèrent à être parlés, et même écrits, mais ils se chargèrent de plus en plus de formes empruntées à la langue officielle. Transportés en Amérique avec la langue commune, ils s'y sont maintenus et s'y modifient à leur tour selon des lois analogues à celles qui transformèrent jadis le latin sur la surface de la *Romania*, sans que l'effort des grammairiens et des lettrés parvienne à maintenir, ailleurs que dans les livres, et chez les gens instruits, la pureté de la langue académique. — Parmi les variétés dialectales encore

Digitized by Google

subsistantes en Espagne, il faut citer le *galicien* ou *gallego*, intermédiaire entre le portugais et l'espagnol; le *léonais* moderne avec ses nombreuses variétés (le *bable* ou asturien, le *montañés* de Santander, les parlers particuliers de León, de Zamora, de Salamanque ou *charruno*, l'*extremeño*, etc.); le *navarro-aragonais*, sans parler d'une foule de sous-dialectes ou variétés locales, encore mal étudiées. La géographie des dialectes espagnols, de même que leur étude scientifique, n'est commencée que sur quelques points. — Quant aux déformations phonétiques, aux corruptions morphologiques, aux négligences de prononciation particulières aux provinces andalouses, quelque curieuses, caractéristiques et envahissantes qu'elles soient aujourd'hui (*flamenquismo*), elles ne suffisent pas cependant à constituer un dialecte original et autonome.

*
* *

5. *Première apparition du* romance *espagnol dans les textes.* — Les traces les plus anciennes de la langue espagnole écrite doivent être cherchées dans les grammairiens de la basse latinité (particulièrement dans les *Origines* ou *Etymologiae* d'Isidore de Séville, mort vers 635), dans les premières compilations juridiques (par exemple la *Lex romana Visigothorum*, manuscrit de 506), dans des gloses explicatives de documents latins, dans des copies de textes (par exemple le *Codex Salmasianus*, du VIIe ou VIIIe siècle), dans les Pénitentiaires à l'usage des confesseurs et des fidèles, etc. Cette langue apparaît, sous sa forme indépendante et émancipée du latin, dans les Cartulaires contenant les archives et titres de propriété des églises et des couvents (Cartulaires de Silos, de Sahagún, etc.) ou des villes et familles (*Libros becerros*, *tumbos*), ainsi que dans les instruments publics, tels que les lois et *fueros* (par exemple le *Libro* ou *Fuero Juzgo* dans sa rédaction léonaise, les *fueros* d'Oviedo, 1145, d'Avilés, 1155, etc.). La publica-

Digitized by Google

tion de ces textes archaïques[1] se multiplie d'année en année et fournit des matériaux précieux pour l'étude des anciens parlers locaux.

Quoiqu'on ne puisse douter que le romance espagnol n'ait été employé couramment dès le VIIIe siècle, il est impossible de suivre les progrès de sa formation avant l'apparition des premiers textes écrits, c'est-à-dire jusqu'au début du XIIe siècle, car les moyens d'investigation nous échappent. Mais il est évident que, pendant une longue période d'incubation, l'évolution de la langue suivit son cours conformément à ses lois phonétiques propres et aux tendances analytiques communes à tous les *romances*. Lorsque commence la littérature proprement dite, l'idiome est formé ; il possède ses éléments essentiels et sa physionomie particulière ; il a les principaux caractères qu'il conservera par la suite ; sa grammaire, sa prononciation ne varieront que sur des points de détail (par exemple la spécification de *haber* et de *tener*, de *ser* et de *estar*, le son de *x*, *j*, de *c*, *ç*, *z*, *s*, etc.). Il est remarquable que les différences dialectales que nous signalions tout à l'heure soient, le plus souvent, assez peu tranchées dans les premiers textes pour que les érudits hésitent parfois sur leur attribution à tel ou tel de ces dialectes. Il est vrai que les copistes introduisaient sans scrupule dans les documents romans qu'ils reproduisaient les formes et les graphies du dialecte qu'ils parlaient eux-mêmes. Une autre remarque générale, qui s'impose dès l'abord et qu'il est aisé à chacun de vérifier, c'est que, du début de la période littéraire à nos jours, la langue espagnole s'est, en somme, si peu modifiée que la plupart des textes anciens peuvent être encore compris sans effort par un lecteur médiocrement instruit. Il n'en est point de même en ce qui concerne le français.

1. Voyez E. Monaci, *Testi basso latini e volgari della Spagna*, Roma, 1891. — E. Gorra, *Lingua e letteratura spagnuola delle origini*, Milano, 1898. — F. D. M. Ford, *Old Spanish ... texts*, Boston, 1906.

Digitized by Google

Digitized by Google

PREMIÈRE ÉPOQUE

LE MOYEN ÂGE

DES DÉBUTS DE LA LITTÉRATURE A JUAN II

CHAPITRE I

DES DÉBUTS A ALFONSO X

1. *Résumé historique et artistique.*

DATES PRINCIPALES. — Monarchie asturienne, 718-914. — Monarchie léonaise, 914-1035. — La Castille, comté indépendant en 930, est réunie au royaume de Léon, en 1037 ; elle en est séparée de nouveau de 1157 à 1230. — Fondation des royaumes de Navarre, en 926, et d'Aragon en 1035 (réunis de 1076 à 1134). — Réunion de l'Aragon et du comté de Barcelone en 1137. — Fondation du royaume de Portugal (1139).

Rois de Castille et de Léon. — Fernando I (1037-1065). — Sancho II (1065-1072). — Alfonso VI (1073-1109). — Doña Urraca (1109-1126) Alfonso VII (1126-1157). — *Rois de Castille.* — Sancho III (1157-1158). — Alfonso VIII (1558-1214). — Enrique I (1214-1217). — Fernando III (1217-1230). — *Rois de Castille et de Léon.* — Fernando III (1230-1252). — Alfonso X (1252-1284).

Lorsque l'invasion arabe vint bouleverser l'Espagne, la société s'organisait sous les rois Visigoths. Les codes dits d'Alaric, d'Euric, de Chindasvinte, et le *Fuero Juzgo* correspondent à un état social conforme au type barbare (noblesse, hommes libres, vassaux, colons, esclaves), plus ou moins modifié par les lois romaines. Les Visigoths, primitivement Ariens, se convertirent au catholicisme avec le roi Récarède (589). Dès lors le clergé prit une influence considérable, qui s'exerça dans les conciles, sortes d'États généraux, de *Cortes*, où s'élaboraient les lois. Il se met résolument à la tête de cette société sur laquelle

Digitized by Google

il conservera toujours sa prépondérance. C'était d'ailleurs la seule classe où persistaient des traces de culture littéraire et scientifique, héritée des Romains, mais influencée plus tard par la tradition byzantine (très sensible dans le domaine artistique), et orientale (par l'intermédiaire des Juifs surtout). Du ve au XIIIe siècle, d'Orose et d'Isidore de Séville jusqu'à Rodrigo de Tolède et Lucas de Tuy, toute la littérature appartient au latin. Elle n'est point certes sans influence sur les idées et la civilisation, bien loin de là ; mais elle reste en dehors de notre sujet propre. Jusqu'aux approches de la Renaissance, le rôle du clergé, fidèle au latin, ne correspond pas, dans la littérature vulgaire, à son importance sociale.

La conquête musulmane fut l'un des facteurs essentiels de l'Espagne médiévale. En dépit de profondes différences de race, de religion, de mœurs, la brillante civilisation des Ommiades (756-1081), celle des Almoravides (1086-1148), puis des Almohades (1148-1250) et enfin des Alhamares de Grenade (1238-1492) ne pouvaient point ne pas rayonner autour d'elles. En fait, leur influence s'exerça par l'intermédiaire des *Mozárabes* (ou chrétiens volontairement soumis au pouvoir des Arabes), des Juifs, en rapports d'affaires avec les vainqueurs et les vaincus, des *muladies* ou chrétiens renégats, et enfin des *mudéjares* ou musulmans restés dans les provinces reconquises par les princes chrétiens. L'habituelle tolérance des Arabes, les alliances politiques et militaires, les enrôlements de soldats musulmans et chrétiens sous les mêmes bannières, les mariages même contribuèrent à mélanger des éléments primitivement si opposés. Les Espagnols conquis apprirent la langue des vainqueurs, ou, de même que les *mudéjares*, ils introduisirent dans le romance vulgaire (*alromia*, *allathina*, *aljamia*) beaucoup de mots arabes. Les mudéjares se servirent même des caractères arabes pour écrire l'espagnol (*literatura aljamiada*). Les uns et les autres s'instruisirent dans les florissantes écoles de Cordoue ou de Tolède, qui attiraient des savants de tous les pays et où l'on enseignait, à

Digitized by Google

côté du Coran, la philosophie, la médecine, les sciences, la grammaire, la poésie. Ce fut par les Arabes Avempace († en 1138), par Abubeker Ben Thofaïl († 1190), l'auteur du *Philosophus autodidactus*, par Averroës († 1206), l'illustre traducteur et commentateur d'Aristote; ce fut aussi par les Juifs, tels que Avicebron (Salomon Gabirol, † 1070), qui écrivit la *Source de la Vie* et la *Source de la Science*, par Ben Ezra, par Maimónides (Rabi Moises ben Maimon, 1135-1208), qui laissa le fameux *Guide des égarés*, qu'ils commencèrent à connaître les philosophes et quelques auteurs grecs et qu'ils purent faire leur profit du riche trésor des légendes de l'Orient et de sa littérature didactico-romanesque. Des convertis comme Pedro Alfonso, des Juifs comme Juan de Séville (Aben Daud) et Juda Alharizi, des Espagnols comme Domingo González, des étrangers comme Platon de Tibur et Gérard de Crémone, etc., multipliaient les traductions de toutes sortes d'œuvres orientales. Remarquons toutefois que, dans le domaine intellectuel, les Arabes inventèrent moins qu'ils ne transmirent. Ils furent, de même que les Juifs, des intermédiaires plutôt que des créateurs. Ni leurs chroniques, ni leurs poésies (quoique quelques-unes, comme celles de Jehuda Ha-Levi, auteur du *Kuzari*, et de Salomon Gabirol, *La Couronne royale*, vers le milieu du XIe siècle, soient de premier ordre), ne paraissent avoir eu d'influence réelle sur leurs adversaires. Mais ces derniers apprirent beaucoup à leur école en matière de sciences, d'agriculture, d'industrie, et ils purent admirer le riche épanouissement de l'architecture et des arts somptuaires, qui devaient laisser une trace profonde.

*
* *

En face de cette civilisation, si brillante surtout sous les Ommiades, celle des petits royaumes chrétiens paraît, à l'origine, bien rudimentaire et barbare. La lutte pour l'existence, les rivalités dynastiques, puis le désir, l'obsession de la *Reconquête* absorbaient toute leur activité. Cepen-

Digitized by Google

dant la société future s'élaborait lentement et obscurément dans les divers États qui se formaient le long de la chaîne pyrénéenne et cantabrique. Les luttes entre ces États, tantôt unis, tantôt séparés, sont perpétuelles. L'organisation sociale, fondée sur la différence des classes, la constitution politique avec sa hiérarchie (les rois ou les comtes indépendants, les grands vassaux si souvent en révolte, le haut clergé et les monastères avec leurs privilèges seigneuriaux, les plébéiens et les serfs) étaient, dans leurs grandes lignes et sous des noms différents, à peu près les mêmes partout. Mais chaque région cependant possédait certaines institutions locales qui lui assuraient une physionomie particulière. Sans entrer dans le détail, disons que les vieilles traditions se maintinrent mieux dans les royaumes de Galice et de Léon, tandis que les États du nord-est, dont les communications s'établissaient bien plus aisément avec le midi de la France qu'avec les États du nord-ouest de la Péninsule, se différenciaient de plus en plus de ces derniers. A partir du xe siècle commence à apparaître une classe moyenne, une sorte de tiers état dont les privilèges et les droits allaient être consacrés dans les *fueros* et les *cartas de población*. La réunion, sous le sceptre de Fernando I *le Grand* (1037-1065), de la Castille, de Léon, des Asturies et de la Galice est, au point de vue politique, une date importante, quoique cette union ne dût être définitive que sous Fernando III *le Saint* (1230-1252).

*
* *

Durant cette époque, l'Espagne chrétienne subit, parallèlement à l'influence arabe, celle de la civilisation française plus avancée, qui agit d'une manière très énergique non seulement sur son organisation sociale et politique, mais encore sur sa littérature naissante et sur ses arts, ainsi d'ailleurs que sur toutes les nations voisines. Toutes « se sont éveillées pour ainsi dire à sa voix », selon

Digitized by Google

l'expression de M. Gaston Paris[1]. Cette influence, à ce dernier point de vue, littéraire et artistique, apparaît de jour en jour avec plus de précision, à tel point que l'on a pu dire, non d'ailleurs sans une exagération manifeste, que la première période de la littérature espagnole n'était qu'un chapitre de la littérature française. Plusieurs faits, d'inégale importance, attestent et expliquent cette influence prépondérante : pèlerinage au prétendu tombeau de Saint Jacques le Majeur, à Compostelle, qui attira, dès le IXe siècle, des foules énormes de Français, dont beaucoup restèrent dans le pays, fait d'importance capitale, même au point de vue littéraire, et aussi bien en Espagne qu'en France; — établissement des communes ou *barrios Francos* en Aragon, en Navarre et en Catalogne; — multiplication, au cours du XIe siècle, des couvents de Bénédictins de Cluny et élévation aux principaux sièges épiscopaux de prélats français, tels que Bernard, premier évêque de Tolède, ou francisés, comme Diego Gelmírez, le turbulent évêque, puis archevêque de Santiago; — substitution à l'ancienne écriture gothique de l'écriture française, qui se généralise au XIIe siècle et devient d'un usage exclusif au XIIIe; — entrée (et souvent établissement) en Espagne d'un grand nombre de seigneurs et de soldats transpyrénéens, attirés par les bénéfices de la croisade toujours ouverte contre les Musulmans et par les avantages que leur assuraient les souverains, particulièrement depuis Alfonso VI (prise de Tolède, 1085) jusqu'à Alfonso VIII (Las Navas de Tolosa, 1212); — mariages de princes espagnols avec des princesses françaises : (Alfonso VI, par exemple, épouse successivement quatre princesses françaises; il marie ses deux filles à deux princes bourguignons); — avènement de la dynastie bourguignonne en Portugal, en 1140; — voyage, en 1155, de Louis VII de France à Santiago et à Tolède; — enfin apparition des trouvères

1. *Esquisse historique de la Littérature française au moyen âge*, Paris, 1906, p. 135.

Digitized by Google

d'oïl et d'oc dans les cours espagnoles. — L'Aragon et la Catalogne étaient en perpétuels échanges poétiques avec notre Midi. Les archevêques de Narbonne eurent parmi leurs suffragants, jusqu'au XIIe siècle, les évêques de Barcelone, de Gérone et d'Urgel. La conquête des pays de langue d'oc par Simon de Montfort devait faire affluer encore davantage les Méridionaux de l'autre côté des monts.

A la fin du XIIe siècle, alors que commence véritablement la littérature, la Castille, dont Léon n'est que momentanément séparé, la Navarre, l'Aragon, la Catalogne et le Portugal forment les cinq grands États chrétiens. Le domaine encore occupé par les Musulmans se réduit de plus en plus : Tolède, Séville sont prises, Cordoue et Grenade menacées. Au début du siècle suivant, la victoire de Las Navas, plus tard, la conquête définitive de Valence (1238) et des Baléares (1228-35) par Jaime I *El Conquistador*, porteront à l'Islam un coup dont il ne se relèvera plus. La sécurité croissant, l'instruction se développe à l'ombre des cloîtres et des églises. Les bibliothèques se fondent ou s'enrichissent, grâce au patient labeur des copistes. Celle de Ripoll était déjà importante au Xe siècle; celles de Santiago, de Léon, de Burgos, de Tolède, de Silos, de Cardeña, de Sahagún et bien d'autres conservent et multiplient les monuments de la culture antérieure. Les *Estudios Generales* ou *Mayores* et les premières Universités continuent, en l'élargissant et en le coordonnant, l'enseignement organisé à Tolède par Alfonso VI et Alfonso VII. [Université de Palencia (1212), transférée à Salamanque en 1239, *Estudios Generales* de Valencia (1245), de Séville (1254), de Valladolid (1260-64), etc.]

* * *

Les Arts. — La période visigothique n'a laissé que de rares monuments artistiques, provenant des centres principaux de l'empire (Mérida, Tolède, Cordoue). Le trésor de Guarrazar (actuellement à Madrid) et des marbres sculptés

Digitized by Google

nous renseignent sur l'ornementation, composée de rinceaux, de feuillages, de figures géométriques, de chrismes, d'arcatures, tous éléments empruntés à la tradition gréco-syrienne et byzantine.

Sous la monarchie asturienne, l'art ne pouvait se manifester que par des imitations maladroites et incohérentes des modèles romains, visigothiques ou byzantins. En réalité l'architecture du xe siècle et de la première moitié du xie n'a laissé que des monuments assez pauvres et qui n'intéressent guère que les spécialistes [par exemple, San Miguel de Escalada, San Pedro de Nave (Zamora), San Miguel de Lino, Santa Maria de Naranco, Santa Cristina de Lena (Oviedo), San Miguel de Celanova, Santiago de Peñalba, San Cebrián de Mazote, Priesca, Lebeña, etc.].

Les nombreux châteaux forts, qui devaient donner son nom à la *Castille*, ont disparu sans rien fournir à l'histoire de l'art. Les influences byzantine d'abord, puis arabe et française, se font sentir dans l'ornementation, les bijoux, les coffrets, les reliquaires, les tapis, les miniatures et reliures, les émaux, les fresques (Croix *de los Ángeles*, de *la Victoria*, de D. Fernando et Doña Sancha; Vierges de Salamanque, de Silos, d'Ujué, de style très archaïque, mais peut-être d'exécution très postérieure; *arquetas* arabes en ivoire sculpté; *frontal* ou devant d'autel de Silos, etc.). En somme, rien de bien original : l'emprunt est partout sensible.

Pendant le cours du xie et du xiie siècle, fleurit l'art *roman*, dont toutes les variétés sont représentées dans l'Espagne du Nord. Là encore, l'influence française est prépondérante et l'emporte sur celle des Italiens (les *maestri Comacini* et de Lombardie) et des *alarifes* mudéjars. La région sous-pyrénéenne se couvre de monastères bénédictins (San Salvador de Leyre, San Juan de la Peña, San Cugat del Vallés, Ripoll, dont le portail cependant trahit une influence lombarde, San Pedro de Huesca, San Pedro de Cardeña, Santo Domingo de Silos, Dueñas, Fromista, Oña, Sahagún, San Zoil de Carrión, Santillana

Digitized by Google

del Mar, etc.). — Au XIIe siècle, les Clunisiens français occupent un nombre considérable de sièges épiscopaux, et c'est à eux qu'est due cette riche floraison de l'art roman. La *Cámara santa* d'Oviedo, le portail de Ripoll offrent des types curieux de sculpture archaïque. Parmi les autres églises, citons celles de Santiago de Compostelle (1074-1118), sœur, sinon fille, de Saint-Sernin de Toulouse, San Vicente d'Ávila, San Pedro de Roda, etc. La collégiale de Toro, la vieille cathédrale de Salamanque, celle de Zamora, ainsi que diverses églises catalanes, offrent un type particulier, caractérisé par des coupoles ou lanternes élevées sur voûtes en trompe (*pechinas*) au-dessus de la croisée ou *crucero*. — Dans plusieurs de ces églises et dans d'autres de la fin du XIIe siècle, on constate le mélange au roman du *gothique primitif*, qui peu à peu va l'emporter. L'influence grandissante de Clairvaux et des Cisterciens (à partir de 1131) se substitue à celle de Cluny et correspond assez bien à cette période de transition. C'est elle qui initiera l'Espagne à l'architecture ogivale (Poblet, Santas Creus, en Catalogne; Veruela, en Aragon; Las Huelgas de Burgos, San Vicente d'Ávila, etc.). Ici encore les styles français de Bourgogne (Clairvaux, Autun), de Languedoc (Fontfroide, Toulouse), d'Aquitaine (Périgueux), serviront de modèles. — De bonne heure l'influence *arabe* se fait sentir dans certains détails de construction et surtout dans la profusion de l'ornementation, par exemple dans les curieux chapiteaux du cloître de Silos, ou les façades de Ripoll et de Sangüesa. Cependant l'arc en fer-à-cheval (*de herradura*) n'est point exclusivement arabe. — Les châteaux de Peñafiel, de Valencia de Don Juan, de la Mota à Medina del Campo, de Coca, d'Alcalá de Guadaira, de Niebla, de Narahio, de Ponferrada ne sont plus que des ruines ou ont été reconstruits plus tard. Le château de Loarre (XIe siècle) près de Huesca, l'église fortifiée de Turégano (fin du XIIe) dans la province de Ségovie, l'Alcazar de cette dernière ville, malgré bien des remaniements postérieurs, le palais de Carracedo (Léon), les murailles ou *cubos* de Léon, de Burgos, d'Ávila

Digitized by Google

fournissent divers types intéressants d'architecture militaire.

Comme l'architecture, la sculpture, au XIIe siècle, reflète surtout l'inspiration des ateliers toulousains (au nord et à l'ouest), provençaux (à l'est), et, çà et là, lombards. Seuls les Moresques et les Catalans montrent une réelle originalité.

La peinture n'est guère représentée, vers la fin de cette période archaïque, que par les fresques du *Cristo de la Luz*, de Tolède, celles du *narthex* de *San Isidro* de Léon, par quelques miniatures de manuscrits (l'*Apocalypse* de Beatus), et certains retables catalans en bois.

*
* *

Influences littéraires étrangères. — Les seuls modèles, en dehors des anciens et des arabes, qui s'offraient aux Espagnols dans cette première phase de leur littérature, étaient des modèles français.

On sait que, dès le Xe siècle, la poésie hagiographique en langue vulgaire existe chez nous [*Sainte Eulalie*, *La Passion*, *Saint Léger*, *Saint Alexis* (1040?), *Saint Brendan* (1121)], que les premières épopées conservées (*Roland*, *Chanson d'Antioche*) sont de la deuxième moitié du XIe siècle et du premier tiers du XIIe; que les chansons chevaleresques (de France, de Bretagne et de Rome, c'est-à-dire de l'Antiquité) se multiplient au XIIe et au XIIIe; que la Geste Royale (*Roland*, *Pèlerinage de Charlemagne*, *Huon de Bordeaux*, *Berte aux grands piés*), la Geste de Guillaume avec toutes ses suites, la Geste féodale (de Doon, d'Ogier, de Renaud), le vaste cycle du Saint-Graal (d'Artus, de Lancelot, de Tristan), enfin les Romans antiques (*de Thèbes*, *de Troie*, *d'Énée*, *d'Alexandre*) avaient accumulé une matière poétique suffisante à alimenter toutes les littératures d'Europe. On sait aussi que dès le milieu du XIIe siècle la poésie lyrique de langue d'oïl a trouvé, ou emprunté au Limousin et au Midi, ses formes principales (*Pastourelle*, *Débat*, *Aube*,

Digitized by Google

Chanson ou *Son d'amour*, etc.), adoptées et répandues, dès la fin de ce siècle, par les poètes courtois; que les premiers fabliaux datent de la même époque, ainsi que les plus anciennes productions dramatiques (*Vierges folles*, drame d'*Adam*, le *Jeu de Saint Nicolas*); qu'enfin, dès 1205-1213, Villehardouin rédige sa *Chronique*, et que, dès 1230, Gautier de Coincy réunissait ses *Miracles de Notre-Dame*, peu de temps avant que Guillaume de Lorris achevât la première partie du *Roman de la Rose* (1237). D'autre part, il est essentiel de se rappeler la brillante floraison, dès la fin du XIe siècle, de la lyrique limousine, puis provençale, à laquelle la croisade des Albigeois devait mettre fin au début du XIIIe siècle. Depuis Guillaume de Poitou, Bertran de Ventadour, Marcabru, Jaufré Rudel jusqu'à Rambaud d'Orange, Peire d'Auvergne, Peire Rogier, Giraut de Borneil, Guilhem de Cabestang, Arnaud Daniel, Bertran de Born et Peire Vidal, pour ne citer que les principaux, les troubadours multiplient leurs chants lyriques pendant le XIIe siècle. Ils abondent en Aragon, à la cour d'Alfonso II (1162-96), de Pedro II (1196-1213), ou en Castille, à celle d'Alfonso VIII et de Fernando III. — On peut donc *a priori* prévoir qu'à moins qu'ils n'inventent de toutes pièces un art original, c'est à cette double source d'*oïl* et d'*oc* (l'une surtout épique, l'autre surtout lyrique) que viendront puiser les premiers écrivains espagnols. En effet, la littérature italienne ne naîtra véritablement qu'à la fin du XIIIe siècle, avec Dante et les représentants du *dolce stil nuovo*. Elle n'est guère elle-même jusque-là, dans la péninsule ou en Sicile, qu'un écho plus ou moins fidèle des Gestes françaises ou de la lyrique des troubadours. L'antériorité et la prééminence de la littérature de France sur toutes les autres est un fait qu'il ne faut jamais oublier.

---

2. *L'épopée populaire ou le « mester de Joglaría ».* — La littérature en langue vulgaire commença probablement en Espagne par des chants de caractère épique. Il y

Digitized by Google

a même de fortes présomptions pour croire qu'avant le début de la période strictement historique, des *Gestes*, plus ou moins longues, furent composées par des auteurs, aujourd'hui inconnus, afin de célébrer les héros nationaux ou les grands événements, auxquels d'ailleurs la légende poétique commençait à se mêler. Une seule de ces chansons de geste, il est vrai, est arrivée jusque à nous à peu près entière : c'est le *Poema del Cid*. Mais d'autres ont dû exister. Leur existence est attestée soit par les allusions fréquentes que font déjà les auteurs du XIIIe siècle à ces *Cantares*, soit par les traces qu'ils ont laissées dans les traditions populaires, dans les *Libros de linajes* antiques, et surtout dans la *Crónica general de España*, rédigée, dans le cours de ce même XIIIe siècle, par les soins d'Alfonso X *el Sabio*. Le rédacteur de cette chronique se servait en effet de ces poèmes, dont il avait sans doute un texte sous les yeux, comme de documents historiques, et il entremêlait à ses récits des fragments parfois assez longs de ces poèmes qu'il transposait en prose (*prosificaciones*), en suivant le texte d'assez près pour que les érudits de nos jours se croient assurés de retrouver encore dans cette prose des chroniques les assonances et même des vers entiers de ces poèmes. Des faits analogues ont été signalés dans d'autres littératures : un fragment de chronique latine de La Haye (Xe siècle) a permis à G. Paris de reconstituer un passage d'une vieille geste de Guillaume d'Orange. C'est par la même méthode que quelques-uns des poèmes primitifs de l'Espagne ont pu être reconstruits dans leurs sujets et dans leurs grandes lignes.

Il exista certainement une chanson où étaient célébrées les aventures si dramatiques des *Sept Infants de Lara*. Le fondement historique (d'ailleurs très obscur) sur lequel s'appuyait le récit de cette *vendetta* de famille, nous reporte à la fin du Xe siècle, et il est naturel de penser que ce poème fut composé originairement dans la région même où se déroulèrent les faits réels auxquels l'imagination populaire mêla bientôt la légende,

Digitized by Google

c'est-à-dire dans les environs de Burgos. Il est à remarquer d'ailleurs que ce fut dans la Vieille Castille que cette littérature épique eut son berceau et s'épanouit avec le plus d'éclat. Il dut se passer quelque chose d'analogue pour l'histoire du roi Rodrigo et la *Pérdida de España*, laquelle naturellement avait vivement frappé les esprits (Bataille dite inexactement du Guadalete, juillet 711). La légende française de Charlemagne, transplantée en Espagne, y fleurit aussi et donna naissance à des poèmes, tels que *Mainet*, utilisé par la *Primera Crónica de España* (au règne de Fruela Ier). L'un des héros adoptés par l'ancienne Espagne comme le défenseur de son indépendance fut *Bernardo del Carpio*, dont la véritable personnalité et le rôle historique restent obscurs, mais que la poésie avait glorifié de bonne heure (Voyez la *Ia Crónica general*, aux règnes d'Alfonso II *El Casto*, et d'Alfonso III *El Magno*). Les événements auxquels fut mêlé un autre des types les plus caractéristiques de la Castille, *le Cid D. Rodrigo de Bivar* (né vers 1040, † 1099), avaient fourni la matière non seulement du *Poema* dont nous allons parler, mais encore d'autres chants sur ses aventures de jeunesse ou *Mocedades*, sur la division des royaumes (*Partición de los Reinos*) entre les fils du roi Fernando en 1065, sur le siège de Zamora, que le roi de Castille Sancho voulait enlever à sa sœur, Doña Urraca, lorsqu'il fut assassiné par Vellido Dolfos. On serait tenté de croire, avec M. Menéndez Pelayo (*Antologia*, t. XII, chap. VII), quoiqu'on en soit encore réduit sur ce point à de simples conjectures, que les traditions relatives aux aventures chevaleresques ou romanesques d'Álvar Fáñez, de Munio Alfonso, du comte Rodrigo González, des chevaliers Hinojosas, de Diego López de Haro et la *Dame aux pieds de chèvre*, du roi don Ramiro et l'Infante More, de l'abbé Juan de Montemayor remontent à des sources épico-historiques.

Quoi qu'il en soit, ces données, s'ajoutant au poème conservé, suffisent à nous faire entrevoir, dès une époque assez reculée (du Xe au XIIe siècle), une floraison curieuse de poé-

Digitized by Google

sie épique, dont l'existence était à peine soupçonnée il y a un demi-siècle, mais qui, remarque importante, retarde d'environ un siècle sur la littérature correspondante en France. On imaginerait volontiers qu'il avait dû exister, avant ces poèmes, qui paraissent avoir été assez longs et témoignent d'une certaine culture littéraire, des essais, des poésies de moins longue haleine, des compositions lyrico-épiques en langue vulgaire, des *cantilènes* ou des *romances*, analogues aux poésies latines qui furent écrites sur des sujets nationaux (par exemple, l'ode latine, en saphiques adoniques, sur *le Cid*, du début du XIIe siècle). Cette théorie, soutenue quelque temps, et applicable aussi bien à la France qu'à l'Espagne, est aujourd'hui abandonnée, quoiqu'en elle-même elle soit jusqu'ici plus indémontrable qu'improbable. En tout cas, aucune courte poésie d'inspiration lyrique n'a été conservée ni même citée. Les poèmes, autant que l'on en peut juger, même lorsqu'ils portent la trace de divisions intérieures et de coupures (comme le *Poema del Cid*, par exemple, aux vers 1619, 2276), ne sont point formés de fragments hétéroclites, d'épisodes de provenance différente, réunis plus tard par les soins de quelque diascévaste ou rhapsode. Ils ont leurs justes proportions, leur unité. — Une considération qui aide à comprendre plus aisément l'apparition de ces compositions, révélatrices d'un art déjà sûr de lui, c'est qu'elles furent, selon toute vraisemblance, des imitations de modèles français, dont elles empruntèrent en partie la technique, les procédés, les formes poétiques et même la versification. L'influence française sur ces poèmes et, en général, sur toute cette première période de la littérature espagnole est, on ne saurait trop le répéter, un fait capital, qui apparaîtra avec évidence à mesure que nous en énumérerons les principaux monuments et qui peut même servir à la caractériser. L'étude de la littérature épique de la France éclaire souvent d'un jour inattendu l'histoire de l'épopée espagnole, presque toute disparue.

Que les modèles français importés par les seigneurs, les

Digitized by Google

trouvères ou jongleurs, les pèlerins, les moines, aient été connus, cela résulte de l'étude intrinsèque des fragments conservés, et de témoignages attestant que, dès cette époque, les noms de héros tels que Roland ou Olivier étaient familiers aux Espagnols. L'une des preuves les plus importantes de l'introduction des thèmes épiques de France nous est fournie par la *Chronique latine du pseudo-Turpin*, connue par un manuscrit, encore existant, donné, en 1140, à l'église de Santiago de Compostelle par le Poitevin Aimeric Picaud. La seconde partie de cette chronique (les cinq premiers chapitres, d'un autre auteur, sont plus historiques) s'inspire évidemment des poèmes relatifs à Charlemagne, à Roland et aux autres preux, ce qui la fit attribuer à l'archevêque Turpin, compagnon de Roland. L'auteur — très probablement français, à en juger par la manière dont il parle des deux pays, et par sa connaissance des poèmes d'outre-monts, — ne dut pas vivre longtemps avant la date de la donation de Picaud. Ce fut en partie grâce à lui que notre primitive épopée s'acclimata en Galice et passa de là aux contrées voisines, où elle fit éclore, le temps aidant, d'autres légendes. Elle provoqua même une sorte de réaction ou de protestation nationale, s'il est vrai que Bernardo del Carpio dut sa naissance à Roland.

D'autre part, il est naturel de penser que les jongleurs français, dont les visites ou les pèlerinages ne sont pas douteux, gagnaient leur vie en récitant les poésies apprises par cœur ou peut-être lues sur les copies qu'ils en possédaient. Mais les récitaient-ils dans la langue originale, en français? Les traduisaient-ils en romance espagnol? Ou enfin se servaient-ils, pour la circonstance, d'un jargon franco-espagnol, analogue au jargon franco-italien dans lequel sont rédigées les versions de nos poèmes conservées dans un manuscrit de Venise? Il est difficile de le savoir. La contamination de deux idiomes voisins est, en fait, assez fréquente (on connaît, en Algérie, la langue *sabir*); mais jusqu'ici l'existence de cette langue mi-partie est purement hypothétique. Et d'ailleurs, si l'on songe au grand nombre de

Digitized by Google

mots français ou provençaux signalés dans les premières œuvres espagnoles, on admettra volontiers que le texte même de nos chants épiques ou lyriques avait pénétré dans l'Espagne du nord et y avait été directement connu. Ajoutons — quoique ceci s'applique mieux à la poésie lyrique qu'à l'épopée, — que les troubadours provençaux se trouvaient dans des conditions plus favorables pour user, en Espagne, de leur langue d'oc, très semblable à celle alors parlée dans la Marche (plus tard Comté) de Barcelone, et offrant plus d'analogie que le dialecte d'oïl avec le *galleyo* ou le castillan. Et cette remarque, jointe à la proximité des deux régions, explique suffisamment la profonde influence qu'eut sur la lyrique catalane et sur la galicienne la poésie du Midi de la France.

Mais, tout en reconnaissant l'importance de l'action exercée par la France sur la poésie naissante de sa voisine, on ne doit pas l'exagérer, et il faut se hâter de remarquer qu'elle n'enleva point toute originalité à cette dernière. Si l'impulsion vient du dehors, si les formes, le cadre, les procédés, le matériel épique sont des emprunts, les sujets, du moins, et surtout l'esprit dans lequel ils sont traités, restent nationaux.

L'on a vu que les grands faits, les grands noms de l'histoire ou de la légende locale sont ceux qui furent choisis de préférence par la poésie; et, d'autre part, l'on a signalé le caractère de protestation contre l'ingérence de l'étranger dans les affaires du pays. Ce misogallisme est sensible dans plusieurs des monuments littéraires de la première époque. On est même allé plus loin, et l'on assure qu'à leur tour les œuvres espagnoles furent parfois introduites en France et prêtèrent à des imitations. On cite, à cette occasion, la chanson française d'*Ansëis de Carthage*, où l'on retrouverait les éléments essentiels de la vieille légende espagnole du roi Rodrigo, du comte Julian et de sa fille La Cava; le roman de *Mainet*, dont le sujet serait, dit-on, emprunté à la chanson espagnole, mentionnée plus haut, au lieu d'être (comme nous le croyons) d'importation française;

Digitized by Google

des passages de *Hernaut de Belaunde* inspirés du *Fernán González*. Ces faits, mis en lumière récemment, ont leur importance au point de vue de l'échange littéraire entre les deux nations; mais, alors même qu'on les multiplierait, et surtout qu'on les mettrait hors de doute, ils ne diminueraient en rien la prépondérance incontestée de notre poésie française.

Tous les *Cantares de gesta*[1] espagnols sont anonymes. Leur étendue nous autorise à croire que, dès leur composition, ils furent fixés par l'écriture. Mais, si l'on en juge par le seul que nous possédions en entier, ainsi que par les emprunts que leur firent, à des dates différentes, les diverses chroniques, ils furent l'objet de remaniements, ou, comme nous dirions aujourd'hui, d'éditions successives. La rédaction conservée du *Poema del Cid* n'est vraisemblablement pas la plus ancienne. La forme première, originale, nous échappe. Nous en savons assez cependant pour assurer qu'au cours de ces diverses rédactions ces poèmes durent sensiblement se modifier, et se charger d'incidents nouveaux, selon le caprice ou l'intérêt de ceux qui les reproduisaient par l'écriture ou par la récitation orale. Il ne semble pas douteux, en effet, que, dans les premiers temps tout au moins, ces chansons n'aient été récitées en public et que cette déclamation ou mélopée n'ait été soutenue par l'accompagnement des instruments, comme nos Gestes françaises l'avaient été par celui de la harpe, de la rote et de la vielle. A maintes reprises, le récitant interpelle directement son public, réclame le silence et l'attention. Il attendait son salaire de ses auditeurs; à défaut d'une menue monnaie, il se contentait de ce qu'on voulait bien lui donner, de quelques poignées de grains ou d'un verre de vin :

Datnos del vino, si non tenedes dinneros.

1. Traduction du français *Chansons de geste*. Le mot *Cantar* s'applique parfois à des parties ou fragments de poèmes, et non au poème entier.

Digitized by Google

Ici encore les mœurs, les habitudes sont très semblables à celles de la France. Ces chanteurs populaires ce sont les jongleurs (*juglares*, *yoglares*, les *joglers* ou *jogledors* de France), nom qui, d'ailleurs, s'applique parfois aux auteurs, lesquels durent souvent réciter eux-mêmes leurs œuvres en public. Le rôle joué par ces *joglares* a fait donner, dès le XIIe siècle, à cette épopée anonyme, populaire et récitée, le nom de *Mester de Joglaría*, par opposition à la poésie savante, ecclésiastique, écrite par des auteurs connus pour être lue, et que l'on désigne sous le nom de *Mester de Clerecía*. Cette distinction entre la *Jonglerie* et la *Clergie* est très significative, car elle s'applique non seulement à la littérature, mais à la société tout entière, dont les clercs et les laïques formaient les deux divisions essentielles, qui pendant longtemps coexistèrent sans se confondre. Les rédactions ou copies successives, ainsi que les erreurs inhérentes à une transmission souvent orale, expliquent l'état imparfait dans lequel nous sont parvenus ces anciens textes, et doivent rendre prudent, en particulier pour les questions de métrique.

*
* *

3. *Le « Poema del Cid »*. — Cette chanson de geste a été publiée en 1779, par Tomás Antonio Sánchez[1], d'après un manuscrit dit de Vivar (ou de Pidal) copié, probablement en 1307[2], sur un texte antérieur, par un certain *Per Abbat*. Elle comprend sous sa forme actuelle 3.735 vers[3].

L'étude comparée des chroniques et du *Poema* révèle l'existence d'au moins un manuscrit antérieur et permet de placer vers le milieu du XIIe siècle la date approxima-

1. *Colección de poesias anteriores al siglo* XV, t. I.
2. Le manuscrit donne la date « *era de M y CC XLV* », mais il y a de fortes raisons de croire qu'un C a été gratté avant le X. — Pour réduire l'*ère espagnole* (abandonnée officiellement en 1383) à l'ère chrétienne ou *de l'Incarnation*, retrancher trente-huit ans.
3. Edition R. Menéndez Pidal, Madrid, 1898.

Digitized by Google

tive de la première rédaction. Les allusions aux mœurs et usages, et spécialement aux coutumes juridiques et institutions sociales, confirment cette conclusion. La composition n'aurait donc été que d'une cinquantaine d'années postérieure aux événements racontés, puisque le Cid Ruy (ou Rodrigo) Diaz est mort en 1099. La mention répétée du monastère de San Pedro de Cardeña, près Burgos, la complaisance avec laquelle sont rappelées les libéralités de Rodrigue envers ce couvent, la connaissance des régions voisines, surtout de la moyenne vallée de l'Ebre et du cours supérieur du Duero, enfin les formes castillanes du vocabulaire, tout fait supposer que le *Cantar* fut composé dans le pays même du héros.

La versification, dans l'unique manuscrit conservé, est extrêmement irrégulière et confuse, ce qui s'explique par l'incorrection de la copie, par l'ignorance probable du scribe, par la difficulté de réduire à une graphie précise un texte récité plutôt que lu, par conséquent plein de liaisons, d'apocopes, de synalèphes propres à la récitation, mais presque impossibles à restituer sûrement aujourd'hui. Ce que l'on peut avancer de plus certain, c'est que la grande majorité des vers est formée d'alexandrins ou se rapproche du type espagnol (7 + 7), qui peut être considéré comme le mètre normal. Le système des laisses sur une même assonance, aiguë (*á*, *ó*, etc.) ou grave (*á-o*, *á-a*, *í-a*, etc.), rappelle absolument celui des poèmes français, et particulièrement celui de la *Chanson de Roland*.

Le sujet raconte certains événements de la dernière partie de la vie du Cid Ruy Diaz, el Campeador, son départ de Vivar et de Burgos, d'où l'exile la rancune du roi Alfonso VI, ses conquêtes contre les Maures jusqu'à la prise de Valence, son établissement dans cette ville avec sa femme Ximena et ses filles, Sol et Elvira, le mariage des jeunes princesses avec les infants de Carrión, Diego et Fernando, la trahison dont elles sont victimes de la part de ces derniers, qui les abandonnent dans la rouvraie de Corpes, la punition des traîtres, poursuivis par Rodrigo, cités devant les Cortes

Digitized by Google

par le roi, et vaincus en champ clos par les deux champions du Cid, enfin l'annonce du mariage des deux sœurs avec les rois de Navarre et d'Aragon. — Le récit, sans action principale et sans unité réelle, a plutôt les allures d'une chronique versifiée : les événements n'y sont reliés les uns aux autres que par leur suite chronologique, sans préoccupation d'un plan rigoureux. Si, comme quelques-uns l'ont pensé, la véritable intention de l'auteur était de montrer comment les familles alors régnantes se rattachaient à celle du Cid, il faut avouer que ces préoccupations généalogiques ne se font jour que bien tardivement et bien gauchement. La seule unité est dans le personnage du *Cid*.

Les données historiques et l'imagination, qui y mêle déjà la légende, se fondent en une heureuse mesure dans le *Poema*. La précision des détails dans la description des mœurs, des coutumes, des batailles, des objets eux-mêmes, l'exactitude des itinéraires et de la topographie, la présence de nombreux compagnons du Cid, distingués par quelques traits personnels, le naturel et la simplicité expressive du dialogue impriment au récit un caractère de vie et de réalité. Mais, d'autre part, l'auteur ignore ou modifie à son gré l'histoire véritable; il y mêle des faits inventés ou dénaturés, des interventions miraculeuses et des apparitions (celle de l'ange Gabriel, par exemple, au vers 406). Le héros principal n'est certainement plus ici ce qu'il fut en réalité, un admirable *condottiere*, préoccupé surtout de gagner le pain des siens au service de ceux qui payent le mieux. Il est déjà transformé, poétisé, et apparaît comme le modèle du *conquistador* castillan et chrétien. Son rôle devient prépondérant; son nom est accompagné d'épithètes épiques et de formules toutes faites; les rois, les princes, les chefs les plus renommés ne semblent là que pour rehausser sa gloire. La grande figure du Cid se montre déjà telle qu'elle est restée dans l'imagination populaire, et il est curieux que cette sorte de cristallisation poétique ait pu s'achever en si peu de temps.

Digitized by Google

Le personnage du Campeador rejette tous les autres dans l'ombre. Mais beaucoup gravitent autour de lui, dont la physionomie, esquissée avec un art un peu fruste et sec, ne manque point de netteté : Minaya Alfar Fáñez, autre héros, qui eut peut-être, lui aussi, sa chanson, Martín Antolínez, *el Burgalés cumplido*, l'évêque Jerónimo, « *coronado mayor* », souvent comparé à Turpin, Pero Vermúez, Martín Muñoz, tous les loyaux et fidèles compagnons, et, en face, le roi Alfonso, les lâches infants de Carrion. L'apparition de Chimène, entourée de ses deux filles, jette de temps à autre une note plus tendre et plus intime au milieu du bruit des armes. La scène des adieux, à San Pedro de Cardeña (v. 235-376), celle de l'arrivée de Chimène à Valence (v. 1558-1620) sont charmantes en leur simplicité. Parfois aussi une certaine ironie tempère la gravité habituelle du récit, comme dans la scène des infants et du Lion (v. 2278-2310) et celle où Rodrigo se fait prêter de l'argent par deux Juifs Burgalais (v. 78-210).

Le style est simple, bref, clair. La phrase, généralement courte, ne dépasse guère la mesure du vers ; on dirait qu'elle suit le mouvement de la mélopée et de la phrase musicale (psalmodie). Les incidentes sont peu compliquées, la période presque inconnue. Toute recherche de mise en scène et de style est absente : l'auteur ignore les artifices de la rhétorique. Mais il trouve souvent, sans les poursuivre, l'image expressive et pittoresque, le trait exact, le mot qu'il fallait dire. Ses sentiments d'admiration, de pitié, d'honneur chevaleresque, de fierté chrétienne se peignent, avec sincérité et naïveté, dans une langue dont le vocabulaire est déjà étendu et dont la grammaire, encore hésitante sur quelques points (par exemple, l'accord du participe passé et de l'auxiliaire, le rôle de *ser* et de *estar*, etc.), tend à se fixer. En somme, on peut à bon droit mettre le *Poema del Cid* à côté de la *Chanson de Roland* que le jongleur espagnol connaissait très probablement. A une cinquantaine d'années de distance, l'un et l'autre de ces poèmes inaugurent pour nous, non sans éclat, les deux littératures, et occupent à

Digitized by Google

juste titre l'un des premiers rangs parmi les monuments de l'épopée nationale. Le *Poema*, qui a les mêmes mérites que la *Chanson*, avec moins de rudesse toutefois dans les sentiments et une moindre propension au merveilleux, garde de plus sur elle cet avantage que la lecture en est restée plus facile pour tous.

*
* *

4. ***La Crónica rimada*** ou ***El Rodrigo.*** — Le Cid fut l'un des héros favoris de la primitive poésie : les poésies latines dont il fut l'objet, telles que celles en quatrains saphiques monorimes, imitations possibles d'originaux castillans perdus (hypothèse de Milá y Fontanals, dans sa *Poesía heroico-popular castellana*, 1874), et le *Poema* lui-même le prouvent suffisamment. Nous en trouvons une preuve nouvelle dans une œuvre, très différente du Poème par la date, par l'esprit, et par le mérite, mais que l'on peut, à cause du sujet tout au moins, rapprocher de ce dernier. C'est la *Crónica rimada del Cid*, ou *El Rodrigo*, ou encore la *Leyenda de las Mocedades del Cid*, car il a reçu des éditeurs ou des critiques ces différents titres. C'est un poème de 1126 vers, ou soi-disant tels, précédé d'une page de prose, publié en 1846 par Francisque Michel, d'après un manuscrit de Paris (Bib. nat., 9988), de la fin du XIVe ou du commencement du XVe siècle [1]. La date de la composition a donné lieu aux hypothèses les plus contradictoires : on s'accorde généralement aujourd'hui à la croire sensiblement postérieure à celle du *Poema*. Le mérite de cette compilation anonyme, qui paraît avoir utilisé sans art des matériaux divers, est médiocre. De plus, l'état très défectueux de l'unique copie en rend la lecture plus pénible encore.

Elle est du moins intéressante par le sujet, qui, après un résumé décousu de l'histoire antérieure de la Castille et de sa séparation du royaume de Léon, raconte les exploits de jeunesse de Rodrigo et ses amours avec

1. Édit. A. Durán, B. A. E., t. XVI.

Digitized by Google

Chimène, tels, ou à peu près, que nous les retrouverons depuis la *Cronique d'Espagne* jusqu'à Guillén de Castro. La *Crónica* se termine, ou plutôt s'interrompt brusquement, sur les fabuleuses et romanesques expéditions du Cid en France et en Italie. Le héros national, si noble, si sage, si loyal dans le *Poema*, est devenu ici un vassal turbulent et rebelle, en même temps qu'un chevalier aux aventures merveilleuses et invraisemblables. La richesse intrinsèque de la matière, dont il ne faut pas d'ailleurs faire honneur au compilateur (un clerc de Palencia ?), compense du moins la médiocrité de la mise en œuvre.

Le vers le plus généralement employé est le vers de 16 syllabes avec assonance, qui deviendra naturellement, en se brisant en deux, le vers octosyllabique de romance.

*
* *

5. *La poésie savante ou le « mester de Clerecía ».* — La poésie épique, d'inspiration relativement populaire et nationale, ne nous a laissé que de rares monuments littéraires, et il s'en est même fallu de peu que ces derniers ne fussent à jamais perdus pour nous. Il n'en est point de même de la poésie nommée, par comparaison, érudite et savante, le *Mester de Clerecía*.

L'apparition et le développement de cet art nouveau est la conséquence logique de la transformation de la société espagnole dans le cours du XIIIe siècle et dans la première moitié du suivant. Les progrès de la culture scientifique et religieuse, l'influence des jeunes universités, le triomphe des ordres monastiques, et spécialement des moines de Cluny, peut-être aussi le besoin de renouveler les anciens sujets qui n'étaient point inépuisables, expliquent suffisamment la vogue de la nouvelle poésie. — Ses caractères intrinsèques sont assez faciles à déterminer. La poésie, spontanée et anonyme jusque-là, devient une œuvre de méditation et d'érudition. Elle appartenait aux jongleurs, gens du peuple ou soldats : la *nueva maestría* devient le

Digitized by Google

privilège des clercs. Elle prend un tour plus personnel, moins indéterminé, même dans les œuvres dont nous ignorons encore le nom de l'auteur. La tendance didactique et morale est nettement marquée : on ne raconte plus seulement pour célébrer les héros et pour narrer leurs exploits. De même que l'art devient plus subjectif, il acquiert aussi plus de valeur psychologique ou philosophique, si de tels mots peuvent convenir à la naïveté de l'époque. La recherche de la variété dans les sujets est manifeste : il en est de religieux, de liturgiques et de mystiques, comme la plupart de ceux choisis par Gonzalo de Berceo, de romanesques et merveilleux, comme l'*Apolonio*, de pseudo-historiques, comme l'*Alexandre*, de bibliques, comme le *Joseph*, d'épiques même, comme le *Fernán González*. Enfin, le même mètre servira encore, au XIVe siècle, aux poésies morales d'Ayala, ou satiriques de Juan Ruiz.

Il faut remarquer que si l'antique épopée populaire, autant que nous en pouvons juger, est confinée dans une région relativement étroite, la Vieille Castille, et témoigne souvent de l'hostilité de cette dernière contre Léon, le nouveau *mester* est indifféremment cultivé dans toutes les provinces et a déjà un caractère plus national. Berceo est de la Rioja, l'*Alexandre* passe pour être léonais, *Fernán González*, castillan, le *Yusuf* ou *Joseph* aragonais (tolédan, selon d'autres), l'*Apolonio* aragonais, etc.

Si l'on considère maintenant ces poèmes non plus en eux-mêmes, dans leur sujet, mais dans la forme qu'ils revêtent, on constatera qu'en général l'art de la composition est déjà plus savant, de même que le style est plus personnel et, partant, plus varié. Le vocabulaire s'enrichit, la grammaire, la syntaxe sont moins simples et moins pauvres. La phrase, comme le mètre, s'assouplit et la période, avec ses divers membres, témoigne d'un art plus habile. Quant à la versification, elle est dans tous ces poèmes la même : c'est la *cuaderna vía*, le quatrain alexandrin monorime (*tetrástrofo alejandrino monorrimo*). Le vers de 14 syllabes est divisé en deux hémistiches égaux, avec accen-

Digitized by Google

obligatoire sur la 6e syllabe de chaque hémistiche. Ce vers et cette strophe ont leur modèle immédiat dans la poésie française, mais la poésie latine médiévale en offrait de nombreux exemples. Les principaux défauts de la *nueva maestría* sont la lourdeur et la monotonie : cette strophe « carrée», massive, uniformément scandée de quatre rimes plates, manque évidemment de souplesse comme de variété et se prête trop aisément au remplissage et aux chevilles, qui abondent en effet.

Ajoutons enfin que le nouveau *mester* est, plus encore peut-être que l'ancien, inspiré, dans le fond comme dans la forme, par les modèles français. L'ordre chronologique dans lequel parurent les premiers poèmes de la nouvelle école ne peut être établi avec une complète certitude. Deux au moins des auteurs prétendent user les premiers de la *nueva maestría*, Gonzalo de Berceo et l'auteur de l'*Apolonio*.

*
* *

6. *Gonzalo de Berceo.* — L'auteur qui caractérise le mieux l'esprit et les procédés du *mester de Clerecía* fut un prêtre, **Gonzalo**, qui prit de son village, ou *barrio* natal, le nom de **Berceo**. Il était né dans les dernières années du XIIe siècle, et avait été élevé au monastère de San Millán de la Cogolla, à deux lieues de Nájera (Rioja). Sa vie, qui s'étendit, assure-t-on, jusque vers 1268 (il signe, comme témoin, des documents de 1237, 1242, 1246), se passa tout entière dans ce pays, et l'époque de sa plus grande activité littéraire peut être placée entre les dates de 1220 à 1242. Son œuvre[1] a un caractère presque exclusivement religieux et hagiographique. Elle se compose : 1° de vies de saints locaux : *La Vida de Santo Domingo de Silos*[2], le restaurateur du fameux monastère bénédictin de Saint-Sébastien de

1. Editions de T.-A. Sánchez, *Colección...*, t. II, 1780; — de Janer, B. A. E., t. LVII.
2. *Vida de Santo Domingo*, édit. Fitz-Gérald, Paris (1904). (Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 149e fascicule.)

Digitized by Google

Silos (près Burgos), l'un des centres de la civilisation espagnole au moyen âge; *La Vida de San Millán*, fondateur et abbé du couvent, non moins célèbre, de San Millán; *La Vida de Santa Oria*, recluse (*emparedada*) au monastère de Silos, œuvre de la vieillesse de l'auteur; *El Martirio de San Lorenzo;* — 2° de poèmes en l'honneur de la Vierge : *Los Milagros de Nuestra Señora*, *Los Loores de Nuestra Señora*, *El Duelo de la Virgen;* — 3° d'autres poésies de piété et d'édification : *El Sacrificio de la Misa*, *Los Signos del Juicio*, et peut-être quelques hymnes. — Plusieurs de ces *prosas* ou *dictados* sont fort étendus, et l'on estime à plus de 13.000 le nombre de vers que nous a laissés Gonzalo. Ce nombre doit être augmenté de 10.000 environ, si l'on admet l'authenticité de la *copla* finale d'un manuscrit de l'*Alexandre*, qui lui attribue formellement la paternité de ce dernier poème. (Voir plus loin, page 40.)

La fécondité de Berceo nous étonnera moins si nous remarquons que la plupart de ses poèmes ne sont que des traductions ou des imitations d'œuvres, étrangères parfois, dont quelques-unes peuvent être déterminées avec précision. Lui-même ne s'en cache point; il fait à maintes reprises allusion à ses sources, qu'il se pique de suivre fidèlement : « Nous n'écrivons rien autre que ce que nous lisons », dit-il,

Al non escribimos si non lo que leemos.

C'est ainsi que la *Vida de santo Domingo* n'est guère qu'une traduction poétique en *romanz paladino*, c'est-à-dire en langue vulgaire, de la biographie du saint composée par son contemporain et disciple Grimaldus. La *Vida* inspira, à son tour, vers la fin de ce même siècle, les *Milagros romanzados*, du moine de Silos, Pero Marín. Le *San Millán* suit, en général, la *Vie* écrite par saint Braulio, disciple de saint Isidoro. La biographie de sainte Oria est inspirée par celle que rédigea le confesseur de cette dernière, le moine Munio. C'est dans Prudence, dans saint Jérôme et dans la

Digitized by Google

Vie de saint Bernard qu'il faut chercher respectivement les originaux du *San Lorenzo*, des *Signos del Juicio* et du *Duelo de la Virgen*. Quant aux *Milagros de la Virgen*, dix-huit des récits de Berceo, sur vingt-cinq, se retrouvent dans la compilation de Gautier de Coincy, moine à Saint-Médard de Soissons, puis prieur à Vic-sur-Aisne († 1236), soit que Gonzalo les ait directement tirés de ce recueil, soit que l'un et l'autre aient puisé à une source commune.

Le mérite de Berceo n'est donc point dans l'invention, mais plutôt dans le détail de la composition, dans la naïveté pittoresque du sentiment, dans le naturel et la candeur savoureuse du style. Ne nous laissons point égarer par ces épithètes de savant, d'érudit, que l'on accole volontiers au *métier de clergie*, aux *prosas* ecclésiastiques, aux *dicts* imités de l'étranger, par opposition à la poésie d'origine exclusivement populaire (*cantares*), ni par les latinismes qui se sont naturellement glissés dans son *romance*. Berceo est tout l'opposé d'un savant : il déclare lui-même — non peut-être sans quelque coquetterie — qu'il n'est pas assez savant pour écrire en latin, et que tout ce qu'il peut faire, c'est d'écrire dans ce *romance* vulgaire, « dont se servent les bonnes gens du peuple pour parler à leurs voisins ». C'est au peuple qu'il s'adresse : il est peuple lui-même, un simple *joglar*, un *trovador*, un *versificador*. Il n'a aucun dédain pour les gestes populaires; il en conserve volontiers les formules (*La Gesta del Confesor*...; D. Fernando, *essa fardida lanza;* santo Domingo, *que nasció en buen punto*...; san Millán, *el buen campeador;* García, *noble campeador*, *El confesor caboso*... etc., etc.), et comme les vieux trouvères, il demande volontiers à ses auditeurs un verre de vin, quelques poignées de blé ou même « sendos paternostres », pour prix de sa peine.

C'est ce caractère populaire qui fait encore aujourd'hui l'intérêt, très réel, de ces récits hagiographiques, particulièrement du *Santo Domingo*, de *Santa Oria* et du *San Millán*. On en pourrait aisément tirer, en groupant les traits pittoresques qui abondent dans ses récits, un tableau très vivant

Digitized by Google

de l'existence des moines et des laboureurs. Nulle part peut-être les sentiments intimes, les habitudes sociales, les mœurs des basses classes de la primitive Castille n'apparaissent avec plus de précision, parfois même de charme, que dans le bavardage sans art de ce curé de village qui a tant d'admiration pour ses puissants voisins, les moines de Silos, de San Millán, d'Arlanza, ou de Cardeña :

Es por un monesterio un reino captenido.

Le naturel, la simplicité, l'enfantine candeur du style font oublier ce qu'il a trop souvent de prosaïque, de diffus ou de vide. Le mélange de modismes et de vulgarismes avec des élans d'inspiration mystique, qui, par endroits, s'élève inconsciemment à la meilleure et à la plus haute poésie, est tout à fait typique chez lui. Ses récits sont égayés parfois par une certaine bonhomie paysanne, et par une malice d'étudiant *goliard*, qui devait provoquer, sous les cloîtres sonores, les rires des novices frais tonsurés. Sa langue, qu'il paraît s'être faite lui-même d'éléments divers, est pittoresque, son vocabulaire abondant[1]. Sa syntaxe est riche en tours adroits ou expressifs, et malgré toutes les chevilles et les *ripios* qu'il se permet, son vers ne manque point, dans les bons endroits, d'élégance ni d'harmonie (voyez, par exemple, l'introduction des *Milagros*). Aussi, tout en réservant, pour notre part, à l'auteur du *Cid* les titres de « patriarche et de fondateur de la poésie espagnole », que Sánchez décernait à Berceo, nous rangeons-nous volontiers au jugement de M. Menéndez Pelayo : « On tirera plus de profit et plus de plaisir de l'ensemble de ses œuvres que de presque tout ce que contiennent les *Cancioneros* du xve siècle. » Plusieurs des légendes qu'il a semées dans le sol national y ont pris racine et ont refleuri plus tard (*El Cristo de la Vega*, *Margarita la Tornera*, la *Venus d'Ille*, le *Moine ressuscité*, etc.).

1. *Gramática y vocabulario de G. de B.*, par R. Lanchetas, Madrid, 1903.

Digitized by Google

*
* *

7. *Le poème d'Alexandre* [1]. — Ce poème, du milieu du XIIIe siècle (1240-1260), important par son étendue (10.500 vers) et par sa valeur propre, a été attribué par certains critiques à « Johan Lorenzo, natural de Astorga » (qui déclare l'avoir écrit, mais qui n'en fut peut-être que le copiste), et par d'autres à Berceo. Un manuscrit du XVe siècle, découvert en 1888, et actuellement à la Nationale de Paris, semble donner raison à ces derniers : « *Sy quereades saber quien fiso esti ditado, — Gonçalo de Berçeo es por nombre clamado.* » L'authenticité de la variante, l'autorité du manuscrit, et, par suite, la valeur de cette attribution mériteraient, il est vrai, d'être sérieusement établies. En fait, lorsque l'on passe de la lecture des œuvres authentiques de Berceo à celle de l'*Alexandre*, on ne peut s'empêcher d'être frappé de différences importantes, dans le fond comme dans la forme, et il n'est pas étonnant que des juges tels que F. Wolf, Menéndez Pelayo, Morel-Fatio se soient prononcés nettement, avant cette découverte récente, contre l'attribution à Gonzalo de Berceo. L'étalage d'une érudition à laquelle ce dernier n'a jamais prétendu, le mélange voulu des sources consultées, la recherche évidente des morceaux à effet et des hors-d'œuvre brillants, les différences dialectales (les *léonésismes*, qui ne peuvent être tous le fait du copiste), et syntaxiques (par exemple l'apocope des pronoms), rendent du moins des réserves nécessaires. Il est juste d'ajouter d'autre part que l'érudition dont l'auteur fait preuve lui peut venir aussi bien des ouvrages qu'il utilise que de [illegible]ence, et qu'il pouvait trouver dans les bibli[illegible]s de Silos ou de San Millán tout ce qui lui était nécessaire pour sa compilation,

1. Manuscrit de [illegible] l'Osuna, édité par T. Sánchez, *o. c.*, t. III, 1782, et p[illegible] B. A. E., t. LVII. — Manuscrit de Paris (XVe siècle), éd[illegible] Morel-Fatio, Dresde, 1906.

Digitized by Google

depuis l'*Alexandréis* latine de Gautier de Lille (ou de Châtillon), qui fut achevée avant 1179, le roman d'Alexandre (fin du XIIe siècle) par Lambert le Tors et Alexandre de Paris (qui eux-mêmes remaniaient la matière traitée au début du siècle par Albéric de Besançon), jusqu'à la version, en vers de dix syllabes, attribuée au clerc Simon, au *Liber de praeliis*, de l'archiprêtre Leo, sans parler de la *Crónica Troyana*, du pseudo-Callisthène, du *Pindarus Thebanus*, d'Isidore de Séville (pour le Lapidaire), de *Floire et Blanceflor* (pour la description de Babylone), ni des auteurs grecs et latins (particulièrement Josèphe, pour le siège de Jérusalem, et Stace pour l'*Achilléide*, etc.). Quant aux *léonésismes* du texte, c'est encore une question de savoir s'ils sont le fait du copiste ou s'ils remontent jusqu'à l'auteur lui-même, comme le pense M. R. Menéndez Pidal.

La rapide énumération des sources montre déjà le caractère érudit du poème, le premier qui s'inspire aussi largement de l'antiquité. Ce caractère apparaîtrait mieux encore par l'analyse de tous les hors-d'œuvre savants, qui font de l'ouvrage une véritable encyclopédie de la science médiévale, analogue au *Setenario* d'Alfonso X (1250) ou au *Trésor* de Brunetto Latini (1265), quoi qu'il n'y ait aucune preuve que l'auteur ait connu ces derniers. Il obéit évidemment à ce grand désir de savoir qui s'empara des esprits au siècle d'Alfonso le Savant. Il accumule pêle-mêle tout ce qu'il sait dans un sujet qui se prête à merveille aux digressions, et qui nous promène par toute la terre habitée (sans compter les profondeurs des enfers, des cieux et des mers). Ses voyages merveilleux font tour à tour songer à Dante, à Sindbad le marin et aux Orientaux, et même à Jules Verne. L'intention didactique est évidente : l'auteur est tour à tour historien, géographe, astronome, géologue, naturaliste. Mais il est encore autre chose, car il ne s'attache point qu'aux faits : il se pique de moraliser, et il résume sa morale, selon la tradition antique, dans des discours (bien longs parfois !), des lettres, des portraits, des contes moraux et des apologues. Il ne s'enferme plus,

Digitized by Google

comme le Berceo des légendes sacrées, dans l'ombre des cloîtres ou des églises; il connaît le monde, il est passé maître en sciences courtoises, en nobles devis et en prouesses. Son Alexandre est le modèle, le type accompli du parfait chevalier, et c'est tout cela qui fait l'intérêt de ce poème touffu et divers.

L'artiste et l'écrivain apparaissent, çà et là, au milieu de ce confus étalage. Si l'on veut juger de sa manière et de son talent, on lira (non sans plaisir assurément), soit la description des mois (lieu commun favori des poètes comme des sculpteurs de l'époque, *copl.* 2.518 et suiv., éd. Morel-Fatio), ou les jolis vers sur le printemps (c. 1.929-34), soit le portrait de la reine Calestrix (1.851 et suiv.), ou l'apologue de l'Envieux et du Convoiteux, ou la comparaison, déjà trop ingénieuse, de la terre avec le corps humain. On constatera sans peine, chemin faisant, que l'auteur sait peindre ses pensées de couleurs tour à tour éclatantes ou délicates et que, sous sa plume, la langue se prête déjà avec souplesse à la variété des tons.

*
* *

8. *Le poème de Fernán González.* — Le poème de *Fernán González* [1], contemporain de ceux de Berceo et postérieur à l'*Alexandre* qu'il cite plusieurs fois, ne peut avoir été composé avant 1236, puisqu'il s'inspire du *Chronicon Mundi*, de Lucas de Tuy, terminé en cette même année. Il fut écrit très vraisemblablement au monastère de San Pedro d'Arlanza (près Burgos), richement doté par le premier comte souverain de Castille, Fernán González, qui y fut enterré en 970, et où son souvenir — aussi bien que son corps — était pieusement conservé. Il raconte, en près de 3.000 vers, non sans y mêler force légendes, l'histoire de ce prince, et la fait précéder par un résumé, assez incohérent, de

1. Ms. de l'Escorial. — Editions de Gallardo, *Ensayo*, 4863. — Janer, B. A. E., t. LVII (1864). — Carroll Marden, Baltimore (1904).

Digitized by Google

l'histoire d'Espagne. Le poème est donc essentiellement burgalais comme celui du *Cid* (*Castilla Vieja... mejor es que lo al*), et quoiqu'appartenant à la *nueva maestría* par sa date, par sa métrique, par certaines prétentions érudites, il a une allure historico-épique qui fait souvent penser au *Poema*. L'auteur se refère souvent à des sources antérieures (*escripto*, *dictado*, *escriptura*, *lehenda*), qui témoignent de quelque geste antérieure; il connaît les poèmes contemporains (l'*Alexandre*, l'*Apolonio* entre autres), les héros épiques, nationaux et français (voyez la *copla* 352, Carroll Marden). Mais ce qui le distingue essentiellement c'est son patriotisme local, l'amour de la petite patrie castillane, qui s'incarne pour lui dans la personne du comte Fernán González. C'est cet attachement jaloux au terroir et la haine de l'étranger (Navarrais, Poitevins, Toulousains), c'est aussi sa foi naïve dans les légendes et les miracles locaux (l'ermite Pelayo, l'apparition de saint Millán, puis celle de saint Jacques, l'anecdote de l'autour et du cheval, les aventures romanesques de Doña Sancha délivrant Fernán González, etc.) qui donnent un intérêt, ainsi qu'une physionomie particulière, à ce poème, dont la langue mérite d'autre part l'attention de l'érudit.

*
* *

9. *Le Libro de Apolonio.* — C'est également à la première moitié du XIIIe siècle que remonte le *Libro de Apolonio*[1], l'un des plus anciens de la *nueva maestría*, et aussi l'un des plus curieux et des mieux écrits. L'histoire romanesque qu'il nous raconte, en 2.624 vers (aventures du prince Syrien Apollonius de Tyr, qui perd, puis retrouve sa femme et sa fille, et mariage de son fils avec la fille du roi Archestrate de Cyrène), remonte à un original grec, très souvent imité et refait par la suite. Il est difficile de dire si

1. Ms. de l'Escorial. — Edit. de José Pidal, 1841; — d'Ochoa, 1842; — de Janer, B. A. E., t. LVII (1864).

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY
Digitized by Google

l'auteur (aragonais, à en juger par certaines particularités dialectales) a puisé directement dans le remaniement latin (*Historia Apollinii regis Tyri*) inséré dans les *Gesta Romanorum*, ou dans une version française disparue depuis. Quoi qu'il en soit, les péripéties compliquées de ce conte oriental, la nouveauté des caractères (on a cité souvent celui de la *juglaresa* Tarsiana, aïeule de la *Gitanilla* Preciosa et de notre Esméralda), la fertilité d'invention de l'auteur dans les détails, et l'aisance relative avec laquelle il manie le lourd appareil de la *cuaderna vía* durent plaire à ses contemporains, et lui assurent une place parmi les fondateurs du style poétique. C'est celui, du moins, dont le talent d'écrivain et, dans la mesure alors possible, l'originalité paraissent le moins discutables. Des œuvres telles que l'*Apolonio* étaient un enrichissement manifeste pour la littérature d'imagination.

*
* *

10. *Autres poèmes en « cuaderna vía ».* — Les poèmes que nous venons de mentionner sont les plus importants de ceux qui signalèrent le *nuevo mester de Clerecía*. Mais cette école produisit, pendant plus d'un siècle encore, des œuvres qui conservèrent ses procédés et sa métrique. Quoiqu'elles appartiennent en réalité à une époque postérieure, nous en citerons ici quelques-unes, afin de n'avoir plus à y revenir.

Poème de José. — Le plus intéressant de ces poèmes est celui de *José*[1] (*Alhadiz de Yúçuf*), qui raconte, en 312 quatrains alexandrins, l'histoire de Joseph et de Zalija, femme de Putiphar. Le récit, qui est incomplet, s'inspire à la fois de la Bible et de la *sura* 12e (versets 23-28) du Coran. Il fut composé, probablement par un *mudéjar* d'Aragon, au plus tard dans le courant du XIVe siècle; mais la fixation de la

1. Ms. de la Bib. de Berlin. — Ms. de Madrid. — Publié par Ticknor, *Hist. de la Litt. Esp.*, 1849. — Edit. Menéndez Pidal, 1902.

Digitized by Google

date a donné lieu aux assertions les plus contradictoires. La particularité la plus curieuse de ce poème c'est qu'il est écrit en caractères arabes. C'est certainement le monument le plus précieux de cette littérature *aljamiada* (de *aljami*, étranger, nom donné par les Arabes aux *romances* que parlaient les *mudéjares*), qui comprend un assez grand nombre d'œuvres soit en vers, soit en prose. La plupart sont des paraphrases de l'Alcoran, ou des contes (*racontamientos*, *alhadices*) orientaux, à la manière des *Mille et une Nuits*. Mais l'on y trouve aussi des échos de la poésie médiévale (*Racontamiento del Rey Alixandre*, de *Paris y Viana*, de la *Donzella Carcayona*, qui semble inspiré de l'*Apolonio*). Ce n'est que récemment que l'on s'est bien rendu compte de leur importance au triple point de vue de l'histoire, de la littérature et de la philologie, et que l'on a dressé des catalogues de ces textes *aljamiados*[1]. Ils permettent bien souvent, par la comparaison des équivalents arabes des lettres castillanes, de se rendre compte de la prononciation archaïque de certains sons.

Le *Poème de José* n'est d'ailleurs point sans mérite littéraire. Mais, malgré une certaine couleur orientale, que le sujet et les modèles suivis expliquent aisément, nous y trouverions une preuve de l'influence exercée sur les lettres arabes par la littérature espagnole plutôt que de l'action de celles-là sur celle-ci.

Vida de San Ildefonso. — La *Vida de San Ildefonso*[2], poème de 1.088 alexandrins, date des premières années du XIVe siècle. La date est fournie par le poème lui-même[3], qui fut sans doute inspiré par la fête du saint, instituée au

1. *Índice general*, dressé par D. Eduardo de Saavedra. Il comprenait déjà 135 numéros en 1878. Ce nombre a été sensiblement accru depuis [*Textos aljamiados*, par P. Gil, J. Ribera, M. Sanchez, 1880].

2. Ms. (perdu) de S. Martín de Madrid. — Édit. T. Sánchez, *Colección*..., t. I. — Édit. Janer. B. A. E., t. LVII (1864).

3. « *Reynaba D. Alonso quando él lo ficiera, Fijo de D. Sancho é de Doña María.* » — Au lieu de *Alonso*, lire *Fernando* (IV, 1295-1312).

Digitized by Google

concile de Peñafiel, en 1310. On ignore le nom de l'auteur, qui, nous dit-il lui-même, avait antérieurement « rimé un poème sur la *Madeleine*, quand il était bénéficier de Úbeda ». Cette « façon rimada » sans valeur littéraire, célèbre très prosaïquement les vertus et les miracles de San Ildefonso (disciple de saint Isidore de Séville, archevêque de Tolède), qui reçut la *casulla*, ou chasuble, des mains de la Vierge. Elle est sortie sans doute de quelque cloître ou église de cette cité de Tolède qui y « est célébrée par dessus toutes les autres, *sobre todas mucho ensalzada* ». Bon « texte de langue », mais piètre poésie.

*
* *

11. *Autres poèmes archaïques.* — En dehors des poèmes de *joglaría* et de *clerecía* proprement dits, il nous reste un certain nombre de compositions poétiques sur des sujets variés, écrites dans des mètres différents, et la plupart contemporaines des premiers. Elles permettront de se rendre compte de la variété relative des inspirations poétiques.

I. Le **Libro de los tres Reyes de Oriente**[1] (250 vers) se trouve dans le même manuscrit que l'*Apolonio* et *Santa María Egipciaca*. Il traite d'abord de l'arrivée des Rois Mages et du massacre des Innocents, puis de la fuite en Egypte et de l'histoire des deux larrons, Dimas et Gestas. Les deux sujets sont simplement juxtaposés. La rédaction purement catalane du titre (*Lo Libre dels tres Rreys d'Orient*), l'abondance des vers de neuf syllabes, quoique l'octosyllabe espagnol domine, la fréquence de cette légende dans la littérature pieuse des Clunisiens donnent grande vraisemblance à l'hypothèse d'un modèle provençal ou français. La date ne paraît pas antérieure au XIIIe siècle.

II. La **Vida de Santa María Egipciaca**[2] a une valeur

1. Ms. de l'Escorial, publié par P. J. Pidal, 1841; — par Janer, B. A. E., t. LVII, (1864).
2. Ms. de l'Escorial. — Edit. P. J. Pidal, 1841; — Janer, B. A. E., t. LVII.

Digitized by Google

bien supérieure, mais le mérite en doit être attribué moins à l'auteur anonyme qu'à son modèle. L'origine étrangère, en effet, n'est pas douteuse. Elle est attestée par des mots tels que *domatge*, *argente*, *ostal*, *affer*, et une foule d'autres analogues, par des tours syntaxiques comme *tornat vos end* (retournez-vous en). M. Mussafia a indiqué la source exacte d'où procède, directement ou indirectement, le poème espagnol : c'est une composition française [de l'évêque Grosseteste (?), † 1253], conservée à Oxford, dans un manuscrit du XIVe siècle. La naïve et romanesque légende se lit avec plaisir dans le texte castillan : il serait facile d'en extraire des vers charmants dans leur simplicité un peu fruste (par exemple les deux portraits de la pécheresse dans sa jeunesse et dans sa vieillesse, la rencontre de Marie et de l'ermite Gozimas au désert, etc.). Les nombreux vers octosyllabiques mêlés à ceux de neuf syllabes semblent attester, comme le poème précédent, la lutte entre les mètres nationaux et les français.

III. L'influence du vers de romance se fait encore sentir dans la **Disputación del alma y el cuerpo**, dont l'original anglo-normand du XIIIe siècle, indiqué et reproduit par F. Wolf, est écrit en vers de 6 syllabes (*Un samedi par nuit* | *Endormi dans mon lit*...), mais dont la version espagnole, en rimes plates (*pareados*), contient force vers de 7 et de 8 syllabes : (*Si queredes oir* | *Lo que vos quiero decir*...). Ce texte, découvert sur le revers d'une donation de 1201 [1], n'est que l'un de ces *débats*, *rixes* et *disputes*, si fréquents au moyen âge.

IV. Au même genre appartient le **Razón de Amor con los denuestos del agua y del vino** [2], composition incohérente, où deux sujets fort différents (un *débat*, et une *chanson d'ami*

1. Fac-simile dans Los Ríos, *Historia crítica*... III, p. 241. — Edit. P. J. Pidal, 1856. — Edit. O. de Toledo (*Zeitschr. für roman. Ph.*, II, 1878). — Edit. R. Menéndez Pidal, *Rev. de Archivos* (août-sept. 1900), avec fac-similé complet.

2. Ms. de Paris (B. N., 3576). — Edit. Morel-Fatio, *Romania*, XVI (1887); — R. Menéndez Pidal, *Rev. Hispan.*, n°44 (1905).

Digitized by Google

à la mode galicienne) furent maladroitement traités par un même auteur ou artificiellement réunis par un rhapsode, probablement navarro-aragonais, au début du XIIIe siècle. Cet auteur est-il le *Lupus de Moros* qui signe le manuscrit? Il n'est point permis de l'assurer, précisément à cause de la possible dualité d'origine des poésies ainsi contaminées, et aussi parce que l'auteur de la pastourelle amoureuse, l'*escolar* des premiers vers, élevé en France, en Allemagne et en Lombardie, paraît différent du *Lope* aragonais qui a souscrit la copie conservée. Quoi qu'il en soit de cette question fort controversée, les deux poésies, mais surtout la première, témoignent déjà d'un talent réel. « La Raison d'amour » est chronologiquement la première poésie castillane qui mérite le nom de lyrique, et c'est ce qui lui donne quelque importance.

*
* *

12. *Premières manifestations dramatiques.* — La poésie dramatique, qui devait par la suite prendre en Espagne un si brillant développement, n'y apparaît que tardivement. Elle ne fournit dans la période archaïque, du moins en ce qui concerne la littérature proprement castillane, que de rares et médiocres monuments.

Dans ce pays comme ailleurs, et particulièrement en France, le drame naquit, dans les églises, des cérémonies liturgiques, dont quelques-unes (la Passion, la Nativité surtout) renfermaient des éléments scéniques faciles à mettre en œuvre. Ces germes se développèrent lorsque les moines français introduisirent avec les habitudes de leurs églises d'origine, cette littérature spéciale très florissante dans leur pays. Les textes juridiques du moyen âge, et particulièrement le *Fuero Juzgo*, puis les *Partidas*, fournissent d'autre part quelques indications sur les représentations scéniques, souvent accompagnées de danses mimées, ainsi que sur les personnes (*juglares*, *remedadores*, *cazurros*) qui faisaient profession de s'y adonner. Il est probable d'ailleurs que les traditions antiques relatives au théâtre ne disparurent jamais

Digitized by Google

complètement de la péninsule. Elles peuvent avoir laissé quelques traces obscures; mais, si ces dernières fournissent matière aux recherches érudites, pendant longtemps elles ne produisirent rien qui mérite d'arrêter longtemps le lettré. L'un des très rares *mystères* qui aient subsisté et qui nous permet de deviner ce que fut le pauvre théâtre de l'époque, c'est le **Misterio de los Reyes Magos**[1], rédigé dans la première moitié du XIIIe siècle et sans doute composé antérieurement, si l'on en juge par les archaïsmes que le texte contient. Les trois mages (Gaspar, Melchior et Baltasar) apparaissent d'abord isolément; puis, après s'être réunis et consultés sur la signification de l'étoile mystérieuse qu'ils ont vue, ils vont trouver Hérode, lequel, inquiet de ce présage annoncé par Jérémie, interroge ses prêtres et ses savants. Le Mystère, dont nous n'avons qu'une faible partie, se termine brusquement, après 150 vers environ. Il n'est point facile d'ailleurs de dire le nombre exact de ces derniers, car il y a des lacunes, et la métrique reste obscure. La plupart des vers sont des *pareados*. Ceux de 9 syllabes sont en majorité, mais il y en a d'autres plus courts (de 4 syllabes) et d'autres beaucoup plus longs (de 14 syllabes). On y trouve aussi quelques séries monorimes. Tel qu'il est, ce fragment, qui ne manque ni de vivacité ni de force, est certainement le plus ancien texte dramatique qu'ait enregistré jusqu'ici la littérature espagnole, et il reste isolé au début de la période archaïque.

*
* *

13. *La Lyrique galicienne.* — La poésie lyrique de cette époque n'est guère plus riche. Ni la lyrique arabe, ni la lyrique juive, cependant assez florissante, ni même celle de la Provence et de la France, malgré les fréquentes visites

1. Ms. de Tolède, publié par Los Rios, *o. c.*, III, 183. — Edit. Lidforss, *Jahrb. f. rom. u. engl. Lit.*, t. XII (1871). — Edit. Baist, Erlangen, 1879. — Ed. paléograph. de R. Menéndez Pidal, Madrid, 1900.

Digitized by Google

des troubadours méridionaux, ne paraissent avoir agi directement sur la littérature castillane. S'il y eut, comme on l'a soutenu, des chansons lyriques dans le genre des romances postérieurs, des cantilènes, avant la période épique, ou à son début (ce qui en soi n'a rien d'impossible), il n'en est rien resté, et nous en sommes réduits, sur ce point, à des conjectures. Cette lacune jusqu'ici n'a pas été comblée; c'est à peine si l'on peut signaler, çà et là, dans les auteurs connus, certains passages qui ont un tour quelque peu lyrique, par exemple, la *cántiga* ou *villancico* des Juifs dans le *Duelo de la Virgen*, de Berceo, ou quelques vers de la *Razón d'Amor*.

Un fait inattendu et, au premier abord, inexplicable, c'est que toute la poésie lyrique de la première époque est galicienne, je veux dire qu'elle est écrite en dialecte portugais ou galicien (c'était alors tout un), même par les poètes castillans d'origine (par exemple, par les castillans Alfonso X, Gómez García, et même par le sévillan Pedro Amigo). Elle est contenue presque tout entière dans les *Cantigas de Santa María*, dont il sera question plus loin, dans le *Cancionero* d'Ajuda et dans ceux du Vatican[1]. Le fait était déjà attesté, au xve siècle, par le marquis de Santillana. Il constate la diffusion de la poésie « des Limousins » vers les contrées occidentales d'Espagne, et il ajoute que dans nulle autre province elle ne fut aussi cultivée qu'en Galice et en Portugal, « à tel point que, il n'y a pas longtemps encore, tous les *decidores* et troubadours, soit castillans, soit andalous, soit extréméniens composaient toutes leurs œuvres en langue galicienne ou portugaise[2] ». Le fait est rigoureusement exact : il se pro-

1. Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, 2 vol. — E. Monaci, *Canzoniere portoghese della Bibliot. Vaticana*, Halle, 1875. — Th. Braga, *Cancioneiro portuguez da Vaticana*, Lisboa, 1878. — E. G. Molteni, *Canzoniere portoghese Colocci-Brancuti*, Halle, 1880. — Cf., H. R. Lang, *Cancioneiro Gallego-Castelhano*, New-York, 1902.

2. *Carta al Condestable de Portugal*, § xiv.

Digitized by Google

duisit, du XIIe au XIVe siècle, une floraison lyrique intéressante en Portugal et en Galice, qui s'explique par des causes politiques et historiques que nous avons déjà énumérées.

La lyrique provençale, après avoir agi sur celle de langue d'oïl, rayonnait au dehors. Elle avait introduit ses modèles, ses genres, sa métrique, ses lois au delà des Pyrénées. Mais, tandis que son influence fut très faible sur le centre, elle devint prépondérante à l'est et à l'ouest, en Catalogne et en Portugal. Elle y alluma, en quelque sorte, deux foyers de poésie, dont l'un se refléta sur la Castille, plus voisine. Peu à peu la mode et la convention s'en mêlèrent. Il devint de règle de faire, à l'exemple du roi Alfonso X ou de son petit-fils le roi Dionis († 1329), les *cantares d'amor* « *en maneyra de proençal* », et dans la langue consacrée et réservée au genre. Il y eut là un fait analogue à celui qui se produisit dans l'ancienne Grèce : l'adaptation d'un dialecte déterminé à un certain genre de poésie.

Cette poésie est surtout *courtoise*, comme l'était déjà celle qui lui servit de type. C'est dans les cours qu'elle fleurit, ce sont des princes ou des poètes courtisans qui la cultivent. Mais à côté d'inspirations conventionnelles et raffinées, les *cancioneros* du Vatican en ont révélé une autre, moins artificielle, et, sinon populaire (car le mot est bien vague), du moins plus rapprochée du peuple. (Les chansons *de ledino* ou joyeuses, *de amigo* ou amoureuses, les *baladas* ou *rondas*, les *villanescas*, villanelles ou pastourelles, les *cantigas* de marins ou barcarolles, et quelques autres d'une mélancolie inattendue.) La partie satirique est représentée par les *Cantigas de maldecir* et *de escarnio*, par celles de *joguete* et de *risaelha*, très voisines du *sirvente* provençal. « On ne peut nier, dit M. Menéndez Pelayo, qu'il n'y ait eu, aux XIIIe et XIVe siècles, une poésie lyrique populaire d'une rare ingénuité et d'une grande beauté. » Cette teinte de rêveuse tristesse, que l'on surprend dans quelques-unes de ces chansons, s'explique-t-elle par la survivance d'élé-

Digitized by Google

ments ethniques dans cette race semi-celtique? Peut-être, mais n'en exagérons point l'importance. D'abord les modèles français y sont pour quelque chose. Puis ces poésies elles-mêmes, souvent signées par des poètes de profession, ne peuvent être, tout au plus, que des échos, des imitations plus ou moins habiles de la poésie locale et populaire, si vraiment cette dernière a existé. En tout cas, elle n'a point su se créer une forme propre. « La plupart des thèmes populaires que nous offre le chansonnier du Vatican ont passé de France en Portugal et la poésie portugaise n'a fait qu'en modifier quelques détails. Sur la façon dont ils ont été traités, on peut être plus affirmatif et dire que l'imitation française y est évidente[1]. » Le caractère le plus original, je devrais sans doute dire le seul original de cette poésie, semble être cette nuance particulière du sentiment, qui ne se retrouve guère dans les modèles. Quoi qu'il en soit, l'existence de cette lyrique, ignorée naguère, est désormais un fait qu'on ne peut négliger. La poésie gallego-portugaise reste, il est vrai, en dehors de la littérature espagnole proprement dite, et nous n'avons pas à l'étudier directement en elle-même, mais elle a eu une influence sur cette dernière. Quelques-uns des genres lyriques postérieurs et certaines formes métriques remontent jusqu'à elle (par exemple les *cantigas de serrana* ou *serranillas*, les *villancicos*, les *églogas* populaires, etc.). L'hendécasyllabe de *gaita gallega*, avec ses deux accents obligatoires sur la 4e et la 7e syllabe, s'y rattache directement. Cette influence est très sensible encore dans l'épanouissement lyrique des siècles suivants, ainsi qu'en peuvent témoigner le *cancionero* castillan de Baena et celui du Portugais Resende. Elle nous explique dès à présent la pauvreté lyrique de la Castille dans la période archaïque : les poètes ne chantaient point dans sa langue.

1. A. Jeanroy, *Origines de la poésie lyrique en France*, Paris, 1889, p. 334.

Digitized by Google

CHAPITRE II

D'ALFONSO X A JUAN II

(1252-1406)

1. *Résumé historique et artistique*

Rois de Castille et de Léon de la Maison de Bourgogne : Alfonso X *El Sabio* (1252-84). — Sancho IV *El Bravo* (1284-95). — Fernando IV *El Emplazado* (1295-1312). — Alfonso XI *El del Salado* (1312-50). — Pedro Ier *El Cruel* ou *El Justiciero* (1350-69). — *Maison de Trastamara :* Enrique II *El de las Mercedes* (1369-79). — Juan Ier (1379-90). — Enrique III *El Doliente* (1390-1406).

Durant cette période, la Castille (unie à Léon), la Navarre, l'Aragon (uni à la Catalogne) gardent encore leurs dynasties distinctes. Dans l'Espagne chrétienne, l'histoire de ces deux siècles est caractérisée par des événements analogues : d'une part, la lutte de la royauté contre la noblesse turbulente et ambitieuse, et de l'autre, le développement des classes bourgeoises et populaires, qui profitent des dissensions entre la royauté et la noblesse pour conquérir et pour s'assurer une liberté relative et faire consacrer leurs droits.

Par suite, sauf de bien rares intervalles, l'histoire de ces règnes est une succession monotone de rébellions, d'usurpations, de guerres civiles qu'interrompent seulement les cruelles répressions de souverains ou de ministres énergiques, tels que Sancho IV *el Bravo*, sa femme María de Molina, régente pendant la minorité de Fernando IV et pendant celle de son petit-fils Alfonso XI, et surtout Don Pedro le Cruel ou Don Álvaro de Luna, sous Juan II. Grâce à ces discordes

Digitized by Google

perpétuelles, les Musulmans menacés purent se maintenir dans le royaume de Grenade. L'invasion des Benimerines faillit même, en 1340, être funeste à l'Espagne, qui ne fut sauvée que par la victoire d'Alfonso XI au Río Salado. L'Aragon et la Catalogne, sans inquiétude désormais du côté des Arabes, tournèrent leur activité vers les conquêtes dans la Méditerranée, et, grâce aux talents de Roger de Lauria, de Ramón Marquet et d'autres chefs habiles, s'emparèrent de la Sicile, de la Corse, de la Sardaigne. Les *Almogávares* de Roger de Flor conquirent même un moment l'Empire de Constantinople et répandirent la terreur des Barres aragonaises dans tout l'Orient.

La situation intérieure des royaumes espagnols, particulièrement de la Castille, offre, au milieu de ces luttes perpétuelles, un tableau peu consolant. Les efforts des classes moyennes vers un état régulier qui, sous la garantie des *Fueros*, leur assurât une indépendance relative, font l'intérêt réel de cette période. Les anciens serfs (*juniores de hereditate* en Castille, *vasallos de parada*, *homes de paratje*, *payeses de remensa*, dans la confédération aragonaise-catalane, *forenses* à Majorque), achèvent d'obtenir en droit, sinon toujours de fait, une amélioration à leur sort, reconnue par les Cortès, consacrée par les *Fueros*. Les institutions municipales s'organisent et dans les *concejos* des communes, la classe moyenne prend conscience de sa force; c'est d'elle que sortent les juristes ou *letrados*, alliés naturels de l'autorité royale. Ces municipes deviennent, surtout dans les provinces orientales, à Barcelone et à Valence, le berceau des libertés futures. (En Castille, Cortès de Valladolid 1296, 1307, 1325, 1351, de Burgos 1311, de Madrid 1329, d'Alcalá 1348; en Catalogne, *Constitution de Barcelone* de 1284.) L'Aragon a un magistrat particulier, le *Justicia*, intermédiaire entre les nobles et le roi, et qui, en certaines circonstances postérieures, se trouva personnifier les *fueros* du pays contre l'omnipotence royale. Dans ce pays toutefois, le sort des serfs et des vilains resta longtemps beaucoup plus dur qu'ailleurs. Le *Privilegio general*

Digitized by Google

(1283) et celui de la *Union* (1287) ne firent que fortifier l'aristocratie contre la royauté.

Le développement des institutions commerciales, fiduciaires et maritimes, encore imparfaitement étudiées, est, sans contredit, l'un des traits les plus importants de la civilisation de cette époque (*Privilegio de mercaderes* de 1281; *Ordenamiento de menestrales*, sous Don Pedro Ier; développement des *Cofradias*, *Gremios*, fondation des *Consulados de Mar*, des *Lonjas* ou bourses de commerce, institution des lettres de change, etc.). Mais il en est un autre, plus en rapport avec notre sujet, et que la littérature, à elle seule, permettrait de signaler : c'est l'abaissement de la moralité publique. Les bouleversements quasi perpétuels, les meurtres, les trahisons, les scandales de toutes sortes donnés par les rois, les princes et les prélats, l'anarchie dans le Gouvernement et dans l'Église, désolée par le grand schisme d'Occident (1378-1417), sans parler des fléaux publics, tels que la peste noire ou d'Algésiras (1348), font de ces deux siècles, et plus particulièrement du XIVe, l'un des plus tristes de l'histoire d'Espagne.

*
* *

Influences littéraires et artistiques. — Du moins la littérature, ainsi que nous le verrons, et les beaux-arts continuèrent à se développer. Les deux influences encore prépondérantes pendant la majeure partie de cette période sont la française, dans la littérature et l'art, et l'arabe, dans les sciences, la philosophie et les arts somptuaires. Ce n'est que vers la fin du XIVe siècle que celle de l'Italie se fait sentir. L'école d'érudits et de traducteurs ouverte à Tolède, où l'on apprenait même les sciences suspectes (*los diablos*, *la ciencia toledana*), et les *aljamas*, ou écoles *mudéjares*, multiplient les sources du savoir. Les Universités s'organisent et se développent; quelques savants se distinguent même à l'étranger, à Paris, à Rome, à Bologne,

Digitized by Google

où, en 1364, le cardinal Gil de Albornoz fonde le collège espagnol de San Clemente.

C'est dans le courant du XIIIe siècle, ainsi qu'il a été dit plus haut, que l'art *ogival* (d'ailleurs d'origine française) remplace définitivement le *roman*, avec lequel il se combine tout d'abord, comme à Santiago, à Tarragona, à Lérida, aux Huelgas cisterciennes de Burgos, et dans une foule d'autres édifices. De cette époque datent les admirables cathédrales de Léon (apparentée à celle de Chartres), de Tolède, de Burgos (plus semblables à celle de Bourges), puis de Palencia, de Cuenca, d'Oviedo, de Barcelone, de Mallorca, etc., ainsi qu'une foule de chefs-d'œuvre, cloîtres, tombeaux, portails, tympans, statues, retables, etc. L'architecture du Midi de la France se retrouve à Manresa, à Gerona, à Tarragona et dans les abbayes cisterciennes (Santas Creus, Poblet, etc.). Les nefs uniques avec chapelles dans les contreforts, comme aux Jacobins de Toulouse, apparaissent assez souvent. Les clochers octogones (*Miguelet* et porte de Serranos à Valence, tours de Lérida et de Barcelone) rappellent aussi les clochers toulousains ou provençaux. — L'imitation des monuments arabes produit un type plus national, l'art *mudéjar* qui a laissé tant de monuments caractéristiques, depuis l'Alcazar de Séville (1353-64) et les synagogues de Tolède (El Tránsito, Santa María la Blanca), jusqu'à l'élégante Puerta del Sol, de la même ville, à la Torre Nueva, récemment démolie, de Saragosse, et aux nombreuses églises de la Vieille Castille, comme Santa María de la Mejorada. — N.-S. de la Lugareja (Arévalo) présente un type intéressant de roman-ogival en briques, de la première moitié du XIIIe siècle. — Les peintures murales de la *Catedral Vieja* et de San Pablo, à Salamanque, le *Jugement final*, à San Isidoro de Léon, peuvent donner l'idée des vieilles fresques. Au XIVe siècle commence à se montrer l'imitation des primitifs italiens, particulièrement de Giotto (1276-1336), imitation plus fréquente sur la côte levantine (voir le musée de Valence); puis, à partir du séjour de Van Eyck en Espagne (1428), celle des *flamencos* ou

Digitized by Google

Flamands, prépondérante à l'époque suivante. La peinture sur verre (les verrières de Léon, du XIVe siècle) ou sur parchemin (miniatures) doit plus à l'art français et parisien, quoique l'enluminure italienne mérite déjà l'attention. Comme types de manuscrits ornés, on cite ceux des *Cantigas*, du *Lapidario*, du *Saber de Astronomia* d'Alfonso X, les Bibles de Pedro de Pampelune, de Luis de Guzmán, le Pontifical de Séville, etc. — Le plain-chant a atteint tout son développement au XIIIe siècle, avec les Clunisiens; le chant lyrique profane emprunte ses mélodies et ses instruments aux Provençaux, aux Galiciens et aux Arabes.

Les littératures contemporaines. — Les principaux noms de la littérature *française* durant cette époque sont ceux des chroniqueurs Joinville (1224-1319) et Froissart (1360-1400), des poètes Guillaume de Lorris († vers 1260) et Jean de Meung († vers 1318), des dramatiques et lyriques Adam de Le Halle († 1286), Rutebœuf (contemporain de saint Louis et de Philippe le Hardi), Eustache Deschamps († 1421). Le Miracle (*de Notre-Dame, de Théophile*), les Mystères, les Jeux (*de la Feuillée, de Robin et Marion, de Griselidis*) continuent les traditions dramatiques.

De leur côté, les poètes *provençaux* ou limousins continuent le mouvement initié au siècle précédent, et contribuent à l'éclat des cours de Jaime I (1213-76), de Pedro III d'Aragon (1276-85), et d'Alfonso X de Castille. — Bertran de Lamanon, Bonifacio Calvo, Aymeric de Belenoi, Giraud Riquier, Foulques de Lunel, Arnaud Plagues, Bertran Carbonel, N'At de Mons, et bien d'autres, furent les protégés ou les correspondants de ce dernier[1]. Les règles de leur art compliqué sont données par Vidal de Besalu dans ses *Razos de trobar* (première moitié du XIIIe siècle), par Jaufré de Foxa (*Regles de trobar*, vers 1290), et par G. Molinier,

1. Milá y Fontanals, *De los trovadores en España*, Barcelone, 1889 (2e édit.). Voyez surtout le chap. II : *Trovadores provenzales en España*. — P. Meyer, *Encyclop. Britann.*, XIX, 867. — C. Michaëlis de Vasconcellos, *Canc. da Ayuda*, tome II, chap. VII.

Digitized by Google

vers 1350, dans ses *Flors del gay saber* ou *Leys d'Amors*.

La littérature *italienne* prend, précisément à la fin du XIIIe et pendant le XIVe siècle, un développement magnifique. Cette brillante période commence par le *Novellino* (fin du XIIIe), Dino Compagni (1282-1300 : *Cronica delle cose correnti ne' tempi suoi*), le *Tesoretto* (remaniement du texte français) de Brunetto Latini (1220-95), ambassadeur de Florence auprès d'Alfonso X, les poésies de Guido Cavalcanti (vers 1259-1300), de Cino da Pistoia (1270-1337), de Ser Durante (Dante?). — Elle atteint son apogée avec Dante (1265-1321 : *Vita Nuova*, *Divina Commedia*, *Convivio*), avec Pétrarque (1304-74 : *Rime*, *Trionfi*, œuvres latines), et avec Boccace (1313-75 : *Décaméron*, *Filocolo*, *Filostrato*, *La Fiammetta*, *Il Ninfale Fiesolano*, *Ameto*, *L'amorosa Visione*). — Citons encore Francesco da Barberino (1264-1348 : *I documenti d'Amore*, *Del reggimento e costumi di donna*), Sacchetti (1335-1400), Villani l'historien († 1348), sainte Catherine de Sienne (1347-80 : ses *Lettres*), enfin Salutati, qui annonce et commence, avec Pétrarque, l'ère des latinistes et des humanistes. Evidemment un tel rayonnement ne pourra manquer de s'étendre et d'agir sur les pays environnants, et particulièrement sur les provinces orientales de l'Espagne.

D'ALFONSO X A JUAN II — PREMIÈRE PARTIE

LA PROSE

2. *L'œuvre littéraire d'Alfonso le Savant.* — On peut dire sans paradoxe que le véritable fondateur de la prose castillane fut le roi Alfonso X, dont le long règne (1252-1284), si funeste au point de vue politique, fut, du moins, très favorable aux lettres. Sans doute, quelques ouvrages antérieurs peuvent être cités qui montrent que la prose vulgaire avait déjà conquis ses droits, par exemple, le petit et insignifiant traité des *Dix Commandements* (*Los Diez Mandamientos*, du début du XIIIe siècle) ; les *Anales Toledanos*, simples notes chronologiques, dont les deux premières

Digitized by Google

parties atteignent respectivement les années 1219 et 1250; l'*Histoire des Goths* (*Estoria de los Godos*), version castillane de l'*Historia gothica*, de l'archevêque de Tolède, Rodrigo Jiménez de Rada († 1247)[1], et surtout la traduction, publiée en 1241, par ordre de Fernando III, du *Forum Judicum* (*Fuero Juzgo*)[2], inspiré par l'antique *Lex Romana Visigothorum*, et non moins important pour l'histoire de la langue que pour celle de la législation.

Mais aucune de ces œuvres n'égale en mérite littéraire quelques-unes de celles que nous a laissées ou que, tout au moins, a inspirées le Roi savant. Sous son règne, dit Amador de los Ríos, « toutes les connaissances humaines furent appelées à contribuer à un concert merveilleux dont l'âme était ce savant monarque. Les sciences naturelles et philosophiques, la jurisprudence et l'histoire, la poésie et toutes les branches du savoir devinrent l'objet d'un culte : l'intelligent monarque était sans cesse occupé à rechercher les hommes et les œuvres qui devaient contribuer au complet développement de ses grandes idées. » Sa cour fut l'une des plus brillantes du moyen âge. Les troubadours provençaux et français y accourent en foule, sûrs d'y trouver protection et profit. Beaucoup nous ont laissé l'expression de leur reconnaissante admiration pour ce roi artiste, dont B. Calvo disait :

En quer cab sai chanz e solatz
Pos los manté lo Reis N'Anfos,
Mas si per lui tot sol no fos
Jals agron del tot oblidatz.

Sans parler des œuvres sûrement apocryphes (*Espéculo*, *Tesoro*, *Cartas de Alixandre*, *Romance* castillan et poésies provençales, *Libro de las Querellas*, etc.), nous ne ferons qu'énumérer ici, car leur valeur est uniquement technique et

1. *Doc. inéd. para la Hist. de Esp.*, vol. LXXXVIII (Paz y Melia).
2. Edit. de l'Acad. Esp., Madrid, 1815.

Digitized by Google

scientifique, le *Libro del Saber de Astronomia* et les *Tablas Alfonsíes* (1252)[1]; les manuels du joueur d'échecs (*Açedrez*), de dés (*Dados*), de trictrac (*Tablas*); le Livre de la chasse (*Libro de la Montería* ou *Tratado de la Venación*), qui ne paraît pas, au surplus, être celui qu'il avait composé et qui n'est pas peut-être davantage d'Alfonso XI; le curieux *Libro de las Piedras* ou *Lapidario*, qu'il fit traduire de l'arabe « alors qu'il était encore Infant », donc avant 1252, par le rabbin Juda Ben Mosseh et Garci Pérez; le *Libro de la ochava Esfera*, et même le *Septenario* ou traité des Sept Arts (*Trivium* et *Quadrivium*), résumé encyclopédique de la science du moyen âge, analogue au *Trésor* de Brunetto Latini, lequel devait être traduit pendant le règne suivant. Mais trois ouvrages, du moins, méritent une place dans l'histoire littéraire : *La Estoria de España*, *Las Siete Partidas* et les *Cantigas de Santa Maria*.

3. La chronique d'Espagne. — La *Crónica general* ou *Estoria de España* est une sorte d'histoire universelle en quatre parties, dont la première commence avec la création du monde et dont la quatrième s'arrête à Fernando III. L'auteur y accumule toutes sortes de récits empruntés aux sources les plus diverses, depuis la Bible et les auteurs de l'antiquité, jusqu'aux *Cantares de Gesta*, aux auteurs arabes (pour le Cid), aux traditions populaires et aux historiens antérieurs (particulièrement aux Chroniques latines de l'archevêque de Tolède, Rodrigo Jiménez de Rada et de l'évêque de Tuy, Lucas). Nous avons noté déjà, comme particulièrement précieuses pour l'histoire littéraire, les *prosificaciones* des *Cantares de gesta* utilisés dans le récit. Même dans la rédaction qui nous est arrivée par Florián de Ocampo (Zamora 1541), la seule répandue jusqu'à ces derniers temps, il est manifeste que de grandes différences de manière et de style trahissent dans cette compilation le travail de plusieurs mains. Alfonso en a été plutôt l'inspirateur, le conseiller et l'éditeur. il lui a donné ses soins, sa direc-

1. Ed. Rico y Sinobas, Madrid, 1863-67.

Digitized by Google

tion et son nom, mais il a fait sans doute appel à beaucoup de bonnes volontés, et l'aide des écrivains contemporains n'a point dû lui manquer. Parmi ces collaborateurs probables, les plus célèbres sont, assure-t-on, Gil de Zamora et Jofré de Loaysa. Le premier, Juan Gil de Zamora, franciscain et précepteur de Sancho IV, a écrit pour son propre compte le *De præconiis Hispaniae* (1278-82) et un recueil de biographies (*Liber illustrium personarum*). Le second, archidiacre de Tolède, est l'auteur d'une continuation, en castillan, de l'*Historia Gothica* de Rodrigo de Tolède : elle est perdue et nous ne la connaissons que par une traduction latine d'Armand de Crémone[1].

M. R. Menéndez Pidal a montré que le vrai texte de la *Estoria de España* nous est jusqu'ici demeuré inconnu, qu'il est impossible de le reconnaître sous les divers remaniements et les déformations que lui ont fait subir les deux éditions postérieures (celles de Juan Manuel, et de 1344), puis celle d'Ocampo, qui reproduit, de son côté, une des quatre rédactions d'une troisième édition perdue. Il a fait mieux, et, grâce à des manuscrits négligés jusqu'ici, il vient de nous rendre un texte beaucoup plus sûr de cette œuvre capitale[2]. Elle permet de juger, mieux qu'on ne pouvait faire par la vulgate, quelle simplicité, quelle grâce et quel charme présentent souvent, malgré une certaine lourdeur et inexpérience, les récits du vieux chroniqueur. Evidemment l'instrument de la prose castillane était trouvé : elle pouvait se prêter désormais à toutes les entreprises. — Quant à la *Grande y general Historia* (1270), encore inédite, l'auteur en voulait faire un résumé de l'Histoire universelle. Telle qu'elle nous est parvenue, sous une forme incomplète, elle comprend cinq livres ou parties. Elle a emprunté beaucoup à la Bible, aux auteurs classiques et aux écrivains orientaux.

1. Edit. Morel-Fatio, *Bibl. de l'Ecole des Chartes*, t. LXIX.
2. *Primera Crónica General*, tomo I-Texto (Nueva Bibliot. de Aut. Esp., t. V), Madrid, 1906.

Digitized by Google

4. Las Siete Partidas. — Les *Siete Partidas*[1], rédigées, sous la direction du roi, par des jurisconsultes (Fernando Martínez, Roldán, Jacobo, *El de las Leyes*), forment un recueil de lois et de coutumes du plus haut intérêt historique et social. Mais l'œuvre n'est point intéressante seulement pour les juristes. Elle l'est aussi, à un très haut point, pour l'historien et pour le lettré, car l'auteur ne se borne pas à formuler sèchement des lois et des règlements; il les commente en homme d'État, il les discute parfois en philosophe. Il présente, en somme, un tableau complet de toutes les classes de la société, nous en fait connaître exactement les mœurs, les vertus et les vices, nous en décrit les usages, nous en traduit exactement le langage, de telle sorte qu'il n'est point d'ouvrage plus utile pour vérifier, et souvent pour expliquer les témoignages que nous transmettent les œuvres littéraires contemporaines ou postérieures. C'est ainsi que quelques-unes des œuvres de Juan Manuel ne sauraient être jugées ni comprises, si on ne les rapproche des parties correspondantes des *Siete Partidas*.

5. Las Cantigas. — L'œuvre la plus littéraire attribuée à Alfonso est le recueil de quatre cent vingt-huit poésies qu'il aurait consacrées, sous le nom des *Cantigas*[2], à célébrer la Vierge. Déjà antérieurement il avait composé des *Cantigas de amor é de maldecir*, c'est-à-dire des poésies amoureuses et satiriques, mais aussi bien celles-ci que celles-là, et pour les raisons que nous avons dites, sont écrites en *gallego*. Le recueil des *Cantigas* comprend des chants pieux destinés à être chantés réellement (le manuscrit contient la musique, les *neumes*), des panégyriques, et des récits de miracles, tels que l'on en trouve tant de recueils à cette époque, et tels que nous avons vu Gonzalo de Berceo,

1. Edit. de la Academia de la Historia, 1807.
2. Le manuscrit de l'Escorial, orné de vignettes, de portraits et de miniatures, est l'un des plus précieux que l'on connaisse. — Edit., pour l'Académie Espagnole, par le Mis de Valmar, Madrid, 1889.

Digitized by Google

après bien d'autres, en traduire déjà en vers castillans.

Les récits édifiants du roi ont le même intérêt, mais plus de richesse et de grâce, que ceux du prêtre Riojan. Quelques-uns sont vraiment d'un poète. Quoique en dialecte, ces poésies, par la singulière variété des combinaisons métriques et des rythmes, ainsi que par l'habileté avec laquelle l'auteur sait les manier, pouvaient servir de modèles aux poètes à venir.

Le roi Alfonso rendit à la langue vulgaire de Castille un service d'un autre ordre, mais de grande conséquence, en substituant de plus en plus le castillan au latin dans les instruments publics, en imposant des règles et des traditions aux scribes et aux secrétaires de sa chancellerie et en réduisant, par le fait même, à une plus grande uniformité, les variétés dans les graphies et dans le vocabulaire.

Tous ces mérites justifient l'admiration des contemporains pour le « roi savant », et la place importante que son règne occupe dans la littérature du moyen âge.

*
* *

6. *Sancho IV et D. Juan Manuel.* — Progrès de la langue. — L'exemple donné par Alfonso X fut suivi. Plusieurs princes de sa famille, son frère Fadrique, son fils **Sancho**, son neveu Juan Manuel, son arrière-petit-fils, Alfonso XI, continuèrent son œuvre littéraire. — Sancho IV (1284-95) aurait écrit en 1292, sous le titre de *Libro de Castigos é documentos* (*Chastoiements et instructions*)[1], un traité d'éducation à l'usage de son fils Fernando. Mais cet ouvrage, tel qu'il nous est parvenu, ne fait guère, dans quarante et un chapitres sur quatre-vingt-dix, que reproduire une traduction de 1345 du *De Regimine Principum*, composé, vers 1274, par Ægidius Columna pour Philippe le Bel. Il serait aventureux d'attribuer à ce souverain

1. Edit. P. Gayangos (B. A. E., t. LI).

Digitized by Google

même ce qui reste[1]. Sancho, s'il ne prit point part personnellement à la rédaction, eut, du moins, le mérite d'inspirer l'ouvrage dit *Lucidario*, encyclopédie en demandes et réponses traitant, en cent six chapitres, toutes sortes de questions (quelques-unes bien naïves et bien puériles) de religion, de morale, de théologie, d'histoire naturelle, d'astrologie, etc. Ce fut également sous son règne, et peut-être par ses ordres, que Paredes et Gómez traduisirent, du texte français, le *Trésor* de Latini.

Mais Sancho, quel que fût le goût qu'on lui prête pour la science, ne pouvait rivaliser avec son cousin, l'infant Don **Juan Manuel** (1284 † vers 1348), lequel, malgré toutes les agitations d'une vie passée dans les luttes civiles et les expéditions contre les Maures, trouva le temps d'écrire de nombreux ouvrages[2]. Lui-même en avait dressé deux catalogues, l'un dans le prologue du *Comte Lucanor*, l'autre dans la préface générale de la rédaction définitive, déposée au monastère de Peñafiel. Par suite de la perte de ce dernier manuscrit, plusieurs de ses œuvres ne nous sont point parvenues, par exemple, le *Libro de los Sabios* (si tant est qu'il ne se confonde pas avec le *Libro Infinido*), le *Libro de los Engeños*, ou Livre des Engins de guerre, le *Libro de la Caballeria*, dont nous pouvons, d'ailleurs, avoir une idée assez précise, soit par son livre conservé *del Caballero et del Escudero*, soit par son modèle, le *Libre del orde de cavalleria*, du grand polygraphe catalan contemporain Ramón Lull (1236-1315), dont l'influence fut prépondérante sur Juan Manuel, ainsi que sur tous ses contemporains. Mais la perte la plus sensible pour nous est sans contredit celle du recueil de ses poésies ou *Libro de los Cantares*, et celle de ses *Reglas como se debe trovar*, le plus ancien traité castillan de versification.

Son traité de *la Chasse* (*Libro de la Caza*)[3], terminé en 1326, n'a plus guère aujourd'hui d'autre intérêt que de nous pré-

1. Voy. *Revue Hispanique*, 1906, tome XV, p. 212-371.
2. Manuscrit S, 34. Bib. Nat. de Madrid — B. A. E., t. LI, édit. Gayangos.
3. Ed. Baist, Halle, 1880.

Digitized by Google

senter un riche vocabulaire technique (fortement influencé par l'arabe) et des listes de noms géographiques précieuses pour les recherches locales. C'est à peu près à la même époque que Juan Manuel acheva son *Livre du Chevalier et de l'Ecuyer* (*Libro del Caballero et del Escudero*)[1], qui procède directement du livre, ci-dessus mentionné, de Lull. Il donnait, en soixante-trois chapitres, sous forme romanesque et dialoguée, un traité du parfait chevalier, et (toujours même prétention, bien caractéristique de l'époque) une encyclopédie de toute la science divine et humaine. Tel est aussi, ou à peu près, le sujet du volumineux *Libro de los Estados*, composé entre 1328 et 1330 [*Los estados del mundo son tres : oradores* (prêtres), *defensores* (soldats), *labradores*], dont le cadre et la mise en scène, surtout dans le premier livre, proviennent d'une version arabe du *Barlaam et Josaphat*. Il n'est, sur bien des points, en particulier sur la constitution de la société à cette époque, qu'une copie libre des *Siete Partidas*. Gayangos a cru reconnaître, sous les noms du roi Morovan, de l'infant Johas, du précepteur Turin et de l'apôtre Julio, respectivement D. Pedro Manuel, D. Juan Manuel, López de Ayala et saint Dominique de Guzmán ; mais ces personnifications fantaisistes se heurtent à bien des objections diverses.

La *Crónica abreviada* (1320-24), la *Crónica complida* (1329) et le *Tratado de las armas* (1332), principaux écrits historiques de Juan Manuel, sont sans intérêt. Le premier est un simple extrait de la *Estoria de España*. Le second nous serait connu, selon M. Baist, par une version latine insérée au deuxième volume de la *España sagrada* et par un manuscrit de Londres[2]; mais cette identification est contestée. Le *Traité des armes* est une sèche généalogie de la famille de Juan Manuel, à laquelle seuls ses souvenirs personnels donnent parfois quelque intérêt. Le *Livre inachevé* (*Libro infinido*), dit aussi *de los Castigos* (1332), est l'un de

1. Ed. Gräfenberg, *Romanische Forschungen*, VII (1893).
2. Reproduit par Baist, *Rom. Forsch.*, VII, 1893.

Digitized by Google

ces nombreux ouvrages d'éducation et de pédagogie si fréquents à cette époque.

L'œuvre de J. Manuel la plus importante, au point de vue littéraire, est le *Libro de Patronio* ou *Conde Lucanor* (1328-34)[1]. Il se compose d'une cinquantaine de *contes exemplaires*, ce qui lui a fait donner aussi le titre de *Libro de los Enxemplos*. Ces anecdotes morales, très variées dans leurs sujets, sont racontées à un jeune seigneur, nommé Lucanor, par son précepteur Patronio, pour répondre aux questions que lui pose le premier. Elles sont invariablement terminées par de courtes moralités en vers, dont l'ensemble forme une collection de mètres, précieuse pour l'étude de la versification contemporaine. Seule la première des quatre parties est intéressante ; les autres ne contiennent que des indications sommaires. Les apologues, très agréablement reproduits par l'Infant, étaient pour la plupart entrés depuis longtemps dans le trésor commun de la sagesse populaire, et ils y sont restés depuis. Quelques-uns remontent jusqu'aux origines les plus lointaines de l'humanité : l'étude des sources, extrêmement nombreuses et compliquées, où l'auteur a puisé, montre que ses lectures étaient abondantes. Il doit beaucoup, en particulier, aux conteurs arabes, qu'il était capable de lire dans leur texte et par l'intermédiaire desquels, le plus souvent, les légendes orientales parvinrent en Europe. Mais cette érudition spéciale, qu'il ne faut pas exagérer (car ces récits étaient déjà du domaine commun), ne nuit pas à l'aisance et à l'agrément littéraire. Beaucoup de ces contes sont restés des modèles. [Par exemple : II, *Comment un père corrige son fils ;* — XI, *le Doyen de Santiago et D. Yllán de Tolède ;* — XXIV, *le Roi et ses trois fils ;* — XXXI, *le Roi Abenavente de Séville et sa femme Rromayquia ;* — XXXII, *les Chanoines de la Cathédrale de Paris et les Frères de Saint-François ;* — XXXIV, *la Mégère apprivoisée.*] — Ils font songer

1. B. A. E., t. LI. — Ed. Knust et Ad. Birch-Hirschfeld, Leipzig, 1900. — Ed. Krapf, Vigo, 1898-1900.

Digitized by Google

parfois au charme dramatique des recueils italiens (notons que le plus célèbre de ces derniers, le *Décaméron*, de Boccace, est de treize ans postérieur), ou à la bonhomie malicieuse de Lafontaine, qui devait reprendre plusieurs de ces fables (Ejemplo II, *le Meunier, son fils et l'âne;* — V, *le Corbeau et le Renard;* — VI, *l'Alouette et ses petits;* — VII, Doña Truhana, *la Laitière et le pot au lait*, etc.).

En somme, il y a une part de vérité dans cette affirmation de M. Menéndez Pelayo, que Juan Manuel est « le premier prosateur espagnol ayant un style personnel ». Elle est vraie surtout de l'auteur du *Comte Lucanor*. Sa grammaire, cependant, n'a aucun caractère personnel, original : elle est celle de tous les prosateurs contemporains; mais l'œuvre de l'Infant permet mieux que toute autre de l'étudier. Le vocabulaire est déjà riche; la transformation phonétique du latin au romance est à peu près complètement effectuée; la proportion des mots arabes est grande relativement; il y a des mots d'origine française, qui disparaîtront plus tard. Je n'ai point noté d'italianismes. La langue est un type régulier de castillan normal, avec bon nombre de léonésismes. Les grandes lignes de la grammaire sont formées; toutefois dans la morphologie, ainsi que dans la syntaxe, elle hésite encore sur certains points (emploi de *el* ou *la* devant un substantif commençant par une voyelle; apocope des adjectifs; distinction de l'adverbe et de l'adjectif; emploi des pronoms absolus et conjonctifs; formes du pronom de la troisième personne; alternance vocalique dans les verbes *o-ir*, *e-ir*; emploi de *ser* et *estar;* préposition *á* avec les accusatifs personnels ou impersonnels; accord du participe passé, etc.). Mais il faut noter que, dans tous les cas où la langue de Juan Manuel hésite, l'usage qui devait triompher plus tard apparaît déjà. Les phénomènes d'enclise, d'apocope, de métathèse, de construction anormale des pronoms (*lo non ha*, etc.) sont fréquents. La langue est plus tard revenue sur certaines de ces formes (*responderé* et non *respondré*).

Quelques-uns de ces faits caractérisent déjà le style, la

Digitized by Google

manière propre de Juan Manuel. Il faut ajouter que sa phrase, surtout dans les traités, est d'ordinaire périodique, ample, alourdie par les incidentes conjonctives et pronominales. Le style ne s'échauffe et ne devient oratoire qu'assez rarement (voyez cependant, dans *Estados*, le passage où l'on montre que le divin crucifié n'était point coupable de nos crimes, écho sans doute des homélies de la passion). Les habitudes de la dialectique et de la syllogistique médiévales se trahissent par l'abus des divisions, par la répétition monotone de formules stéréotypées. La même gaucherie est sensible dans la façon dont les phrases sont liées les unes aux autres.

Mais les qualités ne manquent point. Il faut noter d'abord la clarté et la solidité de la langue et de la phrase : rien n'a bougé. L'auteur dit nettement, encore que lourdement, ce qu'il veut dire. La pensée est simple, sans recherche, ni mauvais goût, pauvre, mais honnête. Cette constatation d'une vertu qui deviendra rare plus tard dans toute la littérature espagnole, est extrêmement importante. Elle s'applique à presque tous les auteurs de cette époque. Le ton de l'exposition est grave : c'est celui d'un homme d'expérience, d'un vieillard, qui a beaucoup vu et beaucoup appris, et qui se plaît à nous le dire tout à son aise, non sans quelque complaisance diffuse. On l'écoute plus pour ce qu'il dit que pour la façon dont il le dit. D'ailleurs on pourrait signaler d'heureuses rencontres de mots, des pensées fines, des développements d'autant mieux venus que l'auteur ne paraît pas les avoir cherchés.

Ce qui manque surtout, c'est l'accent, l'émotion, la chaleur. Le ton, trop impersonnel, laisse un rôle trop effacé à l'imagination, et cela explique l'absence de figures, de métaphores, de tout ce qui pourrait donner quelque éclat à l'expression. Mieux vaut, après tout, cette étoffe solide et un peu terne que les ornements criards, le clinquant et les paillettes du XVIIe siècle.

En somme, avec ses défauts et ses qualités, l'œuvre de Juan Manuel est importante : elle témoigne des progrès

Digitized by Google

réalisés par la langue espagnole. Il fut, comme son oncle, un très utile artisan de style : ils ont, l'un et l'autre, rendu possibles et hâté les progrès de la prose, qui atteindra son point de maturité, et, selon nous, de perfection, avec le *Corbacho* et surtout avec la *Celestina*.

*
* *

7. *Écrits historiques.* — La Gran Conquista de Ultramar. — La Crónica Troyana. — La prose historique et la prose didactique produisirent encore à cette époque, outre celles que nous venons de passer en revue, un assez grand nombre d'œuvres, qui achèveront de montrer la fécondité de ce siècle, ou si l'on veut, son désir de s'instruire.

Parmi les écrits historiques il suffira de citer :

1° La traduction espagnole, due au *maestro* (ou architecte) Mahomad et à Gil Pérez, de la *Chronique* dite du « Maure Rasis » (Abu-Bekr-Ahmed *Ar-Razi*, xe siècle). Les lacunes, portant sur le début du règne de D. Rodrigo, ont été comblées par M. R. Menéndez Pidal (*Crónicas generales de España*, p. 26-49) à l'aide de la *Chronique* de 1344.

2° Cette même *Chronique générale de* 1344, réédition de celle d'Alfonso X, mais que son auteur, demeuré inconnu, retoucha et mit à jour, en y ajoutant les règnes d'Alfonso X, de Sancho IV, de Fernando IV et d'Alfonso XI jusqu'en 1340. Cette chronique supplanta celle du roi savant. Rééditée au xve siècle, elle tomba cependant dans l'oubli.

3° La *Chronique des Vingt Rois* (de Fruela II à la mort de Saint Fernando), composée dans la deuxième moitié du xive siècle, utilisa à la fois celle d'Alfonso X et celle de 1344. Elle « prosifia » avec plus d'exactitude que toute autre les Chansons de geste et surtout celle du Cid.

4° Les *Chroniques* d'Ayala relatives à D. Pedro, à Enrique de Trastamara, à Juan Ier et à Enrique II. Nous en parlerons à propos de cet écrivain.

5° Le plus important de ces écrits, mais plus encore au

Digitized by Google

point de vue littéraire qu'au point de vue historique, est la *Gran Conquista de Ultramar*[1], très copieuse et très fabuleuse histoire des Croisades jusqu'en 1271. Commencée sans doute sous l'inspiration d'Alfonso X, elle fut continuée sous Sancho IV et peut-être achevée sous Alfonso XI. On peut conclure des épilogues que le modèle était un livre français, et le grand nombre d'emprunts à notre littérature médiévale confirment nettement cette conclusion. La fin, en particulier, est une simple copie d'un original français portant le même titre et écrit en 1295. Le procédé de contamination dut être à peu près celui employé par la *Estoria de España* à l'égard des gestes nationales. Jusqu'ici le modèle direct n'a pu être indiqué avec précision. L'histoire de Guillaume de Tyr, *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, pourrait bien être la source de l'hypothétique version française ou provençale, suivie par la *Gran Conquista* espagnole, tout au moins jusqu'à l'année 1190, date que l'*Historia* ne dépasse point. Les 707 vers provençaux, découverts par M. Paul Meyer, et qui appartiendraient, selon M. Chabaneau, au poème sur les Croisades écrit au XIIe siècle par Grégoire de Bechada, ont paru à Gaston Paris pouvoir mettre sur la trace du modèle suivi dans la *Gran Conquista*.

Quoi qu'il en soit, cet abondant remaniement des poèmes français du cycle de la Croisade fit entrer, pour la première fois, dans la littérature espagnole une foule de légendes, de thèmes chevaleresques, qui, sous des formes diverses, devaient être repris postérieurement. La plus riche de ces légendes (elle occupe une centaine de chapitres dans la *Conquista de Ultramar*) est celle du *Chevalier au cygne*, rattachée au récit à propos de Gudufre ou Godefroi de Bouillon, descendant dudit chevalier. De cette source proviennent quelques *romances* anciens. Une autre tradition curieuse recueillie par la *Conquista* est celle (dont il a été déjà question) de *Maynete et Galiana*, naturalisée de très bonne

1. Trois manuscrits. — Édit. Gayangos, B. A. E., t. XLIV (1858).

Digitized by Google

heure en Espagne, si même, comme le croient quelques critiques espagnols, elle n'y prit point naissance.

6° La matière de la *Chronique* ou *Histoire de Troie* (*Crónica* et *Estoria Troyana*), qui procède des récits de la décadence, connus sous les noms de Darès le Phrygien et de Dictys de Crète, entra en Espagne par une double voie : d'un côté, par les remaniements castillan de Nicolás González (1350) et galicien (1373) du *Roman de Troie*, de Benoît de Sainte-More (vers 1160), de l'autre, par la *Crónica Troyana* (1272-87) du sicilien Guido delle Colonne, lequel n'avait fait d'ailleurs lui-même que paraphraser en latin le poème français de l'auteur tourangeau. Ce fut sans doute cette version de Delle Colonne (par Delgado ?) qu'Ayala fit connaître en 1358 ; c'est elle certainement que traduisit à son tour, en catalan, Jaime Conesa, en 1367. Ces traductions ou remaniements sont mentionnés ici non pour leur valeur propre, mais parce qu'ils fournirent des thèmes nouveaux à la littérature d'imagination. L'une des versions castillanes a intercalé dans la prose des poésies curieuses en mètres divers[1].

*
* *

8. *Littérature didactico-morale*. — *Premiers romans*. — En même temps que les récits historiques, s'offrent à nous une foule d'écrits, en majeure partie traduits du latin, des langues orientales ou du français, et publiés avec les encouragements d'Alfonso X ou de ses successeurs immédiats. La plupart sont des œuvres didactiques ou de morale courtoise, dans lesquelles l'enseignement est présenté sous une forme plus ou moins romanesque. — Le grand courant de la littérature orientale entra en Espagne surtout par le canal des Arabes, et il amena un flot abondant de paraboles, de contes, de proverbes, d'*enxiemplos*, où s'abreuvèrent les générations sui-

1. *Rev. Hispan.*, n° 17, p. 62 (Paz y Melia).

Digitized by Google

vantes. Dès le début du XIIe siècle (pour ne point remonter plus haut), il apparaît, très riche déjà, dans la compilation latine du Juif aragonais, né en 1064, converti en 1106, Pedro Alfonso (Moséh Sefardi), la *Disciplina clericalis*, l'un des livres les plus lus et les plus pillés au moyen âge. Beaucoup des paraboles du fameux *Barlaam et Josaphat*, qui est, dans ses éléments primitifs, l'un des plus vieux livres connus, s'y retrouvent, comme ils se retrouveront dans le *Libro de los Estados* et le *Conde Lucanor* de Juan Manuel, dans les *Castigos* de Sancho IV, et, au siècle suivant, dans les 466 contes du *Libro* (*ó suma*) *de los Enxemplos por a b c* [1], de l'archidiacre Sánchez del Vercial, dans le *Libro* dit *de los Gatos* [2], traduit d'Eudes de Chériton, et remarquable par l'âpreté de sa satire, ou enfin dans le recueil de fables, réunies sous le nom de *Ysopete historiado* (Esope en histoires), ouvrages postérieurs, mais qui peuvent être cités ici parce qu'ils procèdent des mêmes sources et trahissent la même tendance didactique.

Cette tendance se manifeste encore, au XIIIe siècle, par la traduction espagnole du *Calila et Dimna* [3], faite directement de l'arabe, en 1261, par ordre d'Alfonso X, ainsi que dans le *Libro de los engannos é assayamientos de las mugeres* (*Livre des tromperies et des ruses féminines*) [4], traduit de l'antique *Sendebar* indien, d'après une version arabe, par D. Fadrique, frère du roi savant, en 1253. Notons, à ce propos, que le *Dolopathos*, la *Historia de los Siete Sabios*, *la Historia del Príncipe Erasto*, le *Libro de Condubete*, ne sont que des titres différents du même *Sendebar*, et constatons, avec M. Menéndez y Pelayo, que le *Calila et Dimna*, le *Sendebar* et le *Barlaam* furent les trois ouvrages capitaux que la littérature romanesque de l'Orient communiqua au

1. B. A. E., t. LI.
2. *Ibid.*
3. B. A. E., t. LI. — Deux manuscrits à l'Escorial, dont l'un de 1367. — Texte de Clifford G. Allen, Paris, 1906.
4. Un seul manuscrit. — Edit. Bonilla y San Martin, 1904. (*Bibliotheca Hispanica*, XIV.)

Digitized by Google

moyen âge. « Les relations de cette enfantine littérature didactique avec les premières productions de la littérature romanesque espagnole sont manifestes. Elles se rapprochent par leurs origines, par leur tendance, par beaucoup de leurs éléments, et même par la perpétuelle invasion de celle-là dans le domaine de celle-ci [1]. »

Le *Libro de los doce sabios* est l'un des plus anciens traités d'éducation princière de cette époque, puisqu'il passe pour avoir été rédigé déjà sous Fernando III (1217-52). Il est ainsi nommé parce que douze sages sont réunis pour examiner « *lo que todo principe et regidor de regno a de fazer en ssi et de commo deve regir et castigar et mandar et conoscer a los de su regno* ». Cet aréopage traite successivement des vertus et des vices des princes, de la « lealtança », de la « cobdicia », etc. L'ouvrage porte aussi le titre de *Tractado de la nobleza y lealtad.* — Un sujet analogue est développé dans la *Poridat de las Poridades* ou *Castigos de Aristotil á Alexandre*, traduction du *Secreta secretorum*, et dans les *Flores de Filosofia*, de la même date. Ce dernier traité est une compilation, en trente-huit chapitres, due à la collaboration supposée de trente-sept sages et de Sénèque [2]. D. Jaime le Conquérant n'aurait pas dédaigné de composer lui-même, en catalan, le *Libro de la Saviesa*, ou *Livre de la sagesse.* — Quant au *Bonium* (du nom d'un sage imaginaire), dit aussi *Bocados de oro*, on place sa composition sous le règne d'Alfonso XI. C'est une adaptation d'un ouvrage arabe dont le but est nettement didactique et moral. Il contient l'une des lettres attribuées à Alexandre le Grand ; la seconde se trouve dans le *Poridat de las Poridades* ou *Secret des Secrets.*

Le *Libro de los buenos Proverbios* est encore une traduction de l'arabe, mais provenant d'un original grec. On y

1. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la Novela*, p. LXIV.
2. Edit. Knust, *Bibliófilos Españoles*, XVII, 1878.

Digitized by Google

trouve un mélange significatif de la philosophie grecque et de la sagesse orientale, qui s'exprime si volontiers par maximes, et dont le prototype est ici Alexandre, le Dulcarnain arabe. — L'un des rares contes des *Mille et une nuits* que connut le moyen âge espagnol est rapporté dans le *Capítulo que fabla de los ejemplos é castigos de Teodor la doncella*[1]. Les prodiges d'érudition qu'accomplit l'esclave Teodor à la cour d'un calife en constituent le sujet. Lope de Vega mit ce sujet à la scène, en y ajoutant une intrigue amoureuse. Cet étalage d'un pédantisme encyclopédique rappelle le *Capítulo de las cosas que escribió por respuestas el filósofo Segundo á las cosas que le preguntó el emperador Adriano*, connu par le même manuscrit que l'œuvre précédente.

Tous ces traités n'ont, au fond, qu'une fort médiocre valeur et manquent d'originalité. Il n'en est pas de même du roman intitulé *El Caballero Cifar*. C'est le plus ancien roman de chevalerie espagnol dont l'origine et la date (premières années du XIVe siècle) soient connues, et « un spécimen de tous les genres de fictions et même de littérature didactique essayés en Europe jusqu'à cette date[2] ». L'étude des sources, très nombreuses, ne peut être résumée ici[3], non plus que les aventures extraordinaires du chevalier Cifar et de ses fils Garfin et Roboam. Mais ce qu'il faut noter du moins c'est que l'on a voulu voir dans le personnage de Ribaldo, écuyer de Cifar, l'ancêtre et le prototype de Sancho Panza. Il ressemble à ce dernier non seulement par son caractère franchement populaire et par sa bonhomie malicieuse, mais encore par sa manie caractéristique de citer, à tort et à travers, des proverbes ou *refranes*. Si Cervantes n'a point connu cet ouvrage, imprimé à Séville en 1512, la rencontre est curieuse. *Le chevalier Cifar*, qui

1. Knust, *Mittheilungen aus Escorial*, Tubingen, 1879.
2. Menéndez y Pelayo, *Orig. de la Novela*, p. CLXXXVII.
3. *The Sources of El cavallero Cifar*, par C. F. Wagner (*Rev. Hispan.*, t. X, 1903).

Digitized by Google

jusqu'ici a passé à peu près inaperçu, est cependant le premier roman vraiment espagnol, « une œuvre de transition dans laquelle se combinent les éléments chevaleresque, didactique et hagiographique[1] » (la légende de saint Eustache ou Placide). Ajoutons que, par quelques-unes de ses scènes réalistes, cette œuvre fait songer déjà au roman picaresque.

1. Menéndez y Pelayo, *Ibid.*, p. CXCIX.

Digitized by Google

CHAPITRE III

D'ALFONSO X A JUAN II. — DEUXIÈME PARTIE

LA POÉSIE

1. *Poésie satirique et morale.* — Comme la prose, la poésie, pendant cette période, revêt surtout un caractère moral et didactique. Celle de l'âge précédent célébrait de préférence les héros et les saints; celle-ci, plus bourgeoise et plus critique, a la prétention, qui n'est pas toujours justifiée, de corriger les mœurs et d'instruire. La forme métrique propre au *Mester de Clerecía*, la *cuaderna vía* continue à être employée pour les genres élevés, malgré la différence de l'inspiration; mais d'autres formes, plus lyriques et plus populaires, commencent à s'introduire dans le système de versification. Les deux grands noms qui représentent la poésie à cette époque sont ceux de Juan Ruíz et de Pero López de Ayala. A côté d'eux, mais à un rang inférieur, prennent place Sem Tob, Ruy Yáñez, et quelques autres versificateurs sans importance.

*
* *

2. Juan Ruíz, archiprêtre de Hita. — Le *Libro de Buen Amor*, de Juan Ruíz, est l'œuvre la plus significative et la plus brillante du XIVe siècle[1]. L'auteur, très probablement d'Alcalá

1. Manuscrits : de Salamanque (actuellement à Madrid); de Tolède; Gayoso (à l'Académie Espagnole, à Madrid), tous les trois du XIVe siècle. — Edit. Sánchez, *Colección*..., t. IV (1790) Janer, B. A. E., t. LVII; Edit. paléographique J. Ducamin (1901)

Digitized by Google

de Henares (Voyez *Copla* 1510, Ducamin), passa une partie de sa vie à Guadalajara, à Tolède, et devint archiprêtre de Hita. Il fut emprisonné, pour des raisons ignorées, par ordre du cardinal D. Gil de Albornoz (archevêque de Tolède, de 1337 à 1367), et resta treize ans prisonnier. Il achevait son livre vers 1330, d'après le manuscrit de Tolède, en 1343, d'après celui de Salamanque. Comme en 1351 un certain Pedro Fernández était archiprêtre de Hita, on suppose que Juan Ruíz mourut à la fin de cette année, car il écrivait encore une poésie le 23 juillet. En dehors des renseignements personnels qu'il nous donne, on connaît peu de choses de sa biographie. Il nous a tracé du moins, de sa personne physique, un admirable portrait (*Copl.* 1485 et suivantes).

Son livre est désigné sous des titres différents : *Libro del arcipreste*, *Libro de los Cantares*, *Trobas é cuento rimado*, *Libro de buen amor*, ce dernier, préférable à tout autre, selon M. Menéndez Pidal, parce qu'il oppose l'*amor loco ó mundano* à l'*amor bueno ó divino*, comme faisait déjà, au siècle précédent, le Français André le Chapelain, dans son *De arte honeste amandi*. A ce même point de vue se plaçaient les éditeurs qui donnèrent au livre de l'archiprêtre de Talavera le titre de *Reprobación del amor mundano*.

Juan Ruiz débute de la façon la plus édifiante, par une prière en vers et un sermon en prose. Son but, dit-il, est de nous mettre en garde contre le fol amour. C'est sa propre vie, ce sont ses expériences, souvent fâcheuses, qu'il nous donnera comme leçon. Ces expériences de Juan Ruíz paraissent avoir été nombreuses :

Ove de las mujeres á vezes gran amor...
Sembré avena loca ribera de Enares...

Après la sorte d'introduction dont nous venons de parler, c'est par une invective contre l'amour et par un éloquent *castigo* ou avertissement de Don Amor que s'ouvre l'ouvrage. L'archiprêtre, qui ne demande qu'à se laisser

Digitized by Google

convaincre par ce dernier, adresse pieusement sa prière à la « Señora Doña Venus, mujer de D. Amor ». Cette prière est si fervente, d'un accent si personnel, que nous ne sommes qu'à moitié convaincus lorsqu'il donne à entendre que ses amours sont purement imaginaires, ou que d'autres, par exemple D. Melon de la Huerta et Doña Endrina, en furent les héros réels :

Entiende bien mi estoria de la fija de Endrino :
Dixela por te dar ensiemplo, non porque á mi vino.

C'est dans cette intéressante et longue intrigue (3.244 vers) qu'apparaît l'admirable Doña Urraca, dite *Trota Conventos*, gaillarde fille de la pâle *Vetula* du *Pamphilus*, aïeule de la Mère Célestina et de la Macette de Régnier (*Jour et nuit, elle va de couvent en couvent...*), picaresque figure qui projette une si indiscrète lumière sur les mœurs contemporaines. Après un deuxième amour également malheureux, l'archiprêtre va faire dans la montagne une sorte de cure morale ou de retraite, égayée d'ailleurs par les rencontres galantes des *serranas* et des *vaqueras* du Puerto de Lozoya, de la Fuenfría, de Tablada et autres lieux circonvoisins. Cependant le carême à Santa María del Vado « *logar muy honrado, muy santo et muy devoto* », rappelle le trop léger archiprêtre à des pensées plus sérieuses. Mais, ce tribut payé aux bienséances, il nous raconte, avec grand luxe de détails savoureux, la lutte de Don Carnal avec Doña Cuaresma. Ainsi Rabelais chantait la *Querelle des Andouilles et de Carême prenant* (*Pantagruel*, IV, 35). Inutile de dire que Cuaresma est vaincue : le *Martes lardero* castillan (notre *roi Mallagié* de Bretagne), triomphe, en même temps que l'Amour, et l'archiprêtre s'empresse de leur offrir l'hospitalité dans sa propre maison. Suivent de nouvelles entreprises galantes de l'infatigable Juan Ruíz, ses amours chez les nonnes, chez les Moresques, l'intrigue avec Doña Garroza, et enfin, la mort et l'apothéose de la trop obligeante *Trota*

Digitized by Google

Conventos, si éloquemment pleurée par son client reconnaissant :

Ay! mi Trota Conventos, mi leal verdadera!
... Cierto en paraiso tu estas asentada!...

L'ouvrage se termine, en un pêle-mêle aussi déconcertant qu'amusant, par un sermon sur les armes dont dispose le chrétien pour vaincre le diable, le monde, la chair, par un éloge des femmes petites (*duennas chicas*), par un portrait du valet, D. Furón, digne cousin du « valet de Gascogne » de Villon, et, si j'ose dire, par la moralité du livre. A la suite se trouve la très curieuse *Cantiga de los clérigos de Talavera*, coalisés contre l'archevêque D. Gil, qui enjoignait à tout ecclésiastique :

« *Que non toviesse mançeba casada nin soltera.* »

Telle est l'œuvre, en résumé, mélange bizarre d'inspirations disparates, juxtaposées sans aucun souci apparent de logique et avec un complet mépris des transitions. Il est facile d'y distinguer des influences et des imitations diverses, l'érudition spéciale de l'auteur ne se laissant pas volontiers ignorer. Les auteurs antiques, Ovide, surtout dans son *Ars amandi*, paraphrasé avec une incomparable compétence; les fabulistes, depuis les apologues orientaux puisés probablement dans leur source originale, jusqu'aux Ysopets et aux fabliers modernes; la littérature française, à laquelle cinq ou six contes, le long fableau de *Karême et de Charnage*, et sans doute aussi les villanelles et pastourelles sont directement empruntés; les poèmes nationaux tels que l'*Alexandre;* la littérature latino-ecclésiastique; la comédie *De Vetula* du pseudo-Pamphilus, dont s'inspirait également Guillaume de Lorris dans le *Roman de la Rose*[1],

1. Voy. Luquiens, *The Roman de la Rose and Medieval Castilian Litterature* (*Roman. Forsch.*, XX, p. 284).

Digitized by Google

mais ici merveilleusement commentée et enrichie; les cantiques pieux à la façon de ceux du roi Alfonso; la poésie provençale peut-être, mais sûrement les chansons populaires de Galice et de Castille, tout est utilisé, transformé, tout se mêle dans un désordre amusant, emporté par la verve bouillonnante qui coule de source, sans compromettre sérieusement l'originalité de l'ensemble.

La personnalité de l'auteur, en effet, se manifeste énergiquement par son intervention perpétuelle, soit dans la trame des faits, soit dans l'exposition des idées, et aussi par sa conception de la vie, plus païenne que chrétienne, et peut-être plus italienne qu'espagnole, par l'étalage de sa morale, ou, pour mieux dire, par une sorte de cynisme bon enfant et de tranquille impudeur.

Il nous invite bien, comme Rabelais, à ne point nous arrêter à la lettre, mais à pénétrer le sens caché. Cependant nous avons beau briser l'os, la substantifique moelle n'apparaît pas. Ce qui apparaît surtout, c'est la glorification de la nature et de la passion, le défilé scandaleux de tableaux parfois lubriques, l'exaltation de la chair, de l'amour, des sens. Il y a là un esprit nouveau qui sourd et commence à couler dans la littérature, et qui montre que quelque chose est changé dans les idées et dans les mœurs.

La liberté de la pensée et de l'expression sont telles que l'on a, comme M. de Puymaigre, douté de la sincérité de l'archiprêtre, qui ne serait, au fond, qu'un païen, un libertin, un incrédule. Ses effusions pieuses, sa ferveur, ses élans mystiques dissimuleraient une comédie sacrilège, ou, si l'on veut, une sorte d'ironie supérieure et transcendante.

D'autres, par contre, avec Los Ríos, ne voient chez lui qu'un moraliste austère, qui, par une satire impitoyable et brutale, par une peinture sans atténuation des vices et des hypocrisies, a voulu faire honte à ses contemporains, en leur montrant la vérité dans sa nudité répugnante.

Ni l'une ni l'autre de ces explications ne nous semble juste. Juan Ruíz fut en réalité un homme de son temps,

Digitized by Google

dont il personnifie exactement la moralité et l'esprit, triste époque, où la foi, sans être encore atteinte dans ses œuvres vives, n'est trop souvent déjà qu'un vain formalisme, où le schisme affaiblit, rabaisse et corrompt l'idée religieuse et le respect des choses saintes, où les minorités turbulentes des princes et les luttes fratricides compromettent le loyalisme monarchique, où les mœurs se relâchent à tous les degrés de la société, mais particulièrement dans les plus élevés. L'œuvre, à l'insu sans doute de l'auteur, reflète fidèlement l'époque.

Et c'est son grand mérite. La satire y coule abondante, éclatante, d'autant plus redoutable, que la colère et la *splendida bilis* du moraliste indigné en sont absentes. Les grands voleurs et les petits filous, le clergé simoniaque et déréglé, les moines ignorants, les femmes impudiques, les flatteurs et les entremetteuses, agents actifs de la décomposition sociale, les paysans cupides, les marchands trompeurs, tous ceux qui se prosternent devant la toute-puissance *que el dinero ha*, tous ces types se coudoient et se mêlent dans la plus extravagante promiscuité. L'indignation d'un Juvénal n'apparaît nulle part. Évidemment ce spectacle amuse le peintre plus qu'elle ne le scandalise ; il y trouve son plaisir comme son profit. La puissance satirique de cette comédie humaine a été rarement dépassée ; elle éclate çà et là en des types inoubliables. La netteté de la vision, la sûreté et l'abondance des traits sont admirables : les portraits de l'archiprêtre lui-même, de Doña Endrina, de Trota Conventos, de la *serrana* Aldara, etc., sont vivants et parlants.

L'originalité est encore dans le style, libre, franc, incorrect parfois, mais si savoureux, si expressif, à la fois vigoureux et subtil, avec d'heureuses rencontres, des trouvailles de génie, et toujours et partout un accent, une naïveté, une fraîcheur qui trahit la provenance populaire. Malgré l'érudition et les imitations, le parfum du cru et du terroir restent sensibles. La langue, riche et nuancée, a toute la couleur qui manquait encore aux productions antérieures :

Digitized by Google

elle ne sera atteinte, et sans doute dépassée, que par celle de la *Celestina*, qui d'ailleurs en procède directement, et elle servira encore de modèle aux picaresques à venir.

Juan Ruíz versificateur mériterait une étude spéciale. « J'ai composé ce livre, nous dit-il dans sa préface, pour donner quelques leçons et modèles de faire des vers et rimes. » Et en effet, à côté de l'antique *cuaderna via*, qui semble, sous sa plume, s'échauffer et s'assouplir, on y trouve une grande variété de mètres. Ses *canticas de serranas*, *chanzonetas* et pastourelles, ses *canticas de loores*, les *gozos* de Santa Maria, et tout ce qu'il nous a laissé en ce genre ne sont qu'un faible échantillon des tentatives poétiques de cet invraisemblable archiprêtre : « J'ai fait beaucoup de chansons de danse et de sérénades (*danzas é troteras*) pour les juives et les moresques et les dames amoureuses (*entendederas*)... J'ai fait quelques chansons de celles dites d'aveugles, et d'autres pour les écoliers noctambules (*escolares nocherniegos*), et pour bien d'autres qui vont de porte en porte. Quant à mes chansons joyeuses et moqueuses (*cantares cazurros et de escarnio*), elles ne contiendraient pas en dix cahiers. » Nous ne les possédons malheureusement plus; mais les fables, semées çà et là dans le *Libro de buen Amor*, sont pour la plupart charmantes (*El Mur topo et la Rana*, *les Deux Rats*, *le Lion malade*, *les Grenouilles demandant un roi*, etc.). L'apologue antique ou oriental a pris dans ces vers, mieux encore que dans la prose de Juan Manuel, sa forme définitive. A ce point de vue, c'est immédiatement à côté de La Fontaine qu'il faut placer Juan Ruíz.

*
* *

3. López de Ayala. — D. Pedro López de Ayala n'a point la verve puissante ni la riche imagination de Juan Ruíz, mais, en revanche, toute son œuvre revêt un caractère moral, un ton de gravité et une portée historique qui manquent au *Libro de buen Amor*. Ayala fut l'un des grands personnages des règnes de Don Pedro Ier, de Enrique II de Tras-

Digitized by Google

tamara, de Juan Ier et de Enrique III. Né d'une noble famille d'Álava en 1332, élevé dans le palais de l'Infant d'Aragon, capitaine de la flotte de Castille sous Don Pedro Ier, en 1359, *alcalde mayor* (1374-1375) et *merino* de Vitoria, puis de Tolède sous Enrique II, comblé de faveurs par ce souverain, qui le récompensa généreusement de sa captivité après Nájera, ainsi que par Juan Ier, ambassadeur en France à deux reprises (1379-80 et 1395-96), pensionné par Charles VI de France pour sa conduite à Rosbecque (1382), prisonnier de nouveau, pendant quinze mois, chez les Portugais, après Aljubarrota (1385), membre du Conseil de régence sous la minorité de Enrique III, chancelier de Castille en 1398, il mourut plein d'ans et d'honneurs, en 1407, sous Juan II.

Plusieurs traductions (les *Décades* de Tite-Live, le *de Consolatione* de Boèce, le *de Summo bono* d'Isidore de Séville, la *Historia Trojana*, de Guido delle Colonne, le *de Casibus virorum illustrium*, de Boccace) nous montrent l'étendue de ses connaissances d'humaniste et la tournure sérieuse de son esprit, si véritablement il en est l'auteur.

Son *Libro de cetreria ó de las aves de la caza*[1], écrit durant sa seconde captivité, nous renseigne sur ses goûts et ses plaisirs, qui étaient ceux des grands seigneurs du temps. Mais Ayala chasseur nous intéresse moins qu'Ayala historien. Il nous a laissé les Chroniques des règnes, si agités et parfois si dramatiques, de Don Pedro, de Enrique II, de Juan Ier et Enrique III[2]. Nul témoin n'était mieux informé ni plus en état de raconter les faits auxquels il fut toujours mêlé, les conseils auxquels il assista, et de nous initier à tous les secrets du gouvernement. Aussi son témoignage est-il important. Il a besoin d'être contrôlé sans doute, car l'auteur avait pris nettement parti dans les luttes civiles : on l'a accusé de partialité pour Enrique de Trastamara et d'ex-

1. Edit. des *Bibliófilos Españoles*, t. V. — Bibliot. Venatoria de Gutiérrez de la Vega, Madrid (1879).
2. Edit. Llaguno y Amirola (1779). — B. A. E., t. LXVI.

Digitized by Google

cessive sévérité pour Don Pedro. Mais ses sympathies et ses antipathies, dont il faut certainement tenir compte, ne vont jamais jusqu'à lui faire déguiser sciemment la vérité.

Avec ce contemporain du Français Froissard et de l'Italien Villani, l'histoire perd le caractère d'impersonnalité qu'elle avait eu le plus souvent jusque-là : l'auteur, l'homme se montre enfin, et communique au récit un accent particulier. Ayala en fait aussi — ou du moins il s'efforce d'en faire — une œuvre artistique, selon des modèles antiques qu'il avait pratiqués et qu'il tâche parfois de reproduire, en particulier Tite-Live. On sent déjà chez lui comme un premier souffle de la Renaissance : Tite-Live et Boccace lui servent d'étude et de modèle, de même qu'il cherche chez les moralistes, comme saint Grégoire, Boèce ou saint Isidore, une consolation dans ses tribulations. Pour ces raisons diverses, ses Chroniques marquent une évolution importante et un progrès certain dans l'historiographie espagnole.

Mais le principal titre d'Ayala est dans le poème, où il résuma sa riche expérience, et qu'il intitula *El Rimado de Palacio* ou *Libro de los fechos de Palacio*, *Rimos de las maneras de Palacio* (*Poème de la vie de Cour*)[1]. Il le composa dans la dernière partie de sa vie : l'une des poésies, le *Deytado sobre el Cisma de Occidente* (en octaves dodécasyllabiques), fut écrite entre 1398 et 1404; la partie lyrique, qui interrompt la monotonie de la *cuaderna via*, date de son emprisonnement en Portugal (1385). Tout ce qui précède doit être antérieur à 1380, à en juger par les allusions qui s'y trouvent. L'ouvrage, qui a, par le fond et par le plan (ou, si l'on veut, par l'absence de plan), bien des points de ressemblance avec le *Libro de buen Amor*, est à la fois une autobiographie, un ouvrage de philosophie morale, un résumé de la doctrine chrétienne (*les Dix commandements*, *les Sept péchés mortels*, *les Sept œuvres de miséricorde*, *les Cinq sens*, *les Sept œuvres spirit-*

1. Deux manusc. du *Rimado :* de l'Escorial et de Madrid. — Edit. Janer, B. A. E., t. LVII (1864).

Digitized by Google

tuelles), une longue lamentation sur les misères et les vices du temps. C'est évidemment cette dernière partie, toute morale et satirique, qui reste la plus vivante et la plus touchante. On y sent, à chaque page, l'accent d'un honnête homme, d'un homme d'État que scandalise et qu'inquiète le spectacle des maux affreux de l'époque. Il n'y a nulle part, même chez Juan Ruíz, de déposition plus sévère, plus précise contre la corruption, la simonie, la luxure, l'ignorance, l'avidité des laïques et des ecclésiastiques :

Quales menistros tiene el que por nos murio,
Verguença es dezirlo . . . . . .
Si estos son menistros, sonlo de Satanas.

Rois, princes, prélats, ministres, juifs, gens de lois, soldats, marchands, tout ce qui vit du malheureux peuple, tous les parasites qui en sucent la sève et en boivent le sang jusqu'à la dernière goutte (*para bever la sangre de los pobres cuytados*), sont tour à tour passés en revue et cloués au pilori. Et toujours, toujours il en sera ainsi :

Asy pasa ¡mal pecado! paso e pasara.

Cette éternelle lamentation, ce triste *¡mal pecado!* revient à chaque instant comme une sorte de refrain désolé. Le spectacle qu'il a sous les yeux arrache au vieux chancelier de beaux cris d'humanité qui lui font d'autant plus d'honneur qu'ils sont rares à cette dure époque :

De un padre, de una madre con ellos descendemos;
Una naturaleza ellos e nos avemos;
De vivir e morir una ley tenemos...

et de touchants appels à la justice et à la pitié de Dieu :

Ayamos por ti enmienda, segunt nos prometiste!

Digitized by Google

L'ouvrage se termine par une suite de *consejos* où se trahit l'expérience du vieil homme d'État et par les *Canticas* à la Vierge, que rimait le prisonnier,

Encerrado en una casa escura,
Trabado de una cadena asaz grande e dura,

ou qu'il composait *de grueso estilo* au milieu des montagnes où il se retira. Ces chansons d'inspiration poétique médiocre, de mètres très variés, doivent, à côté de celles de Juan Ruíz, occuper une place importante dans la poésie lyrique castillane de cette époque.

*
* *

4. Sem Tob. — Si le XIVe siècle laissa beaucoup à désirer sous le rapport de la moralité, ce ne fut point, on le voit, faute de conseillers ni de prédicateurs. Il est vrai que les conseils de l'archiprêtre Juan Ruíz sont suspects, mais ceux du rabbin Sem Tob sont irréprochables, à part certain fatalisme oriental, qui émousserait aisément la vigueur de la volonté humaine. Ce Sem Tob (D. Santo, D. Santob, dans les manuscrits[1]), était un rabbin de Carrión de los Condes, qui, déjà d'un âge avancé (voy. le prologue), adressait au roi Don Pedro Ier ses *Proverbios morales*, composés en majeure partie sous Alfonso XI, dont ils contiennent l'éloge enthousiaste. L'ouvrage comprend (dans le manuscrit de l'Escorial) 686 *coplas* ou *redondillas* heptasyllabiques (*abab*), soit 2.744 vers. Il renferme une suite d'apophtegmes et de conseils moraux, d'*enxemplos buenos*, dont la valeur pédagogique, soulignée par la brièveté sentencieuse, est évidente. Le livre n'était point sans précédent en Espagne, où la littérature parémiologique a été particulièrement

1. Ms. Escorial. — Ms. *Bibl. nac.*, Madrid. — Édit. Ticknor, *Hist. de la Litt. Esp.*, Trad. franç., t. I, Append. E, 1864. — B. A. E., t. LVII.

Digitized by Google

abondante. Déjà, à la fin du siècle antérieur, un « *escribano del Rey* », qui fut peut-être le traducteur du *Trésor*, de Brunetto Latini, Pedro Gómez, avait composé des *Proverbios en rimo*[1], qu'il attribuait au « sage Salomon, roi d'Israël ». Ces 56 strophes, en vers alexandrins, ont, elles aussi, un but didactique et moral, et contiennent une satire très générale des vices humains. Mais elles sont bien loin d'avoir la netteté élégante et la valeur littéraire des *coplas* de Sem Tob. Ces dernières se recommandent non seulement par la concision indispensable dans ce genre, mais encore par le charme des métaphores empruntées à l'Orient, par l'originalité d'un ton mélancolique et résigné en face de l'indifférente nature qui

Non se paga, ni ensanna,
Nin ama nin desama,
Non ha ninguna manna,
Nin responde nin llama.

Sem Tob a le génie du raccourci. Toute la fable du *Chêne et du Roseau* est dans ces seize mots :

El [*viento*] *menuzó*
El arbol muy granado,
Y non se espeluzó
La chica yerva del prado.

L'homme ange et bête, la science et la vertu, le mot et l'écrit, la parole et le silence, l'homme et le tigre inspirent au rabbin des pensées antithétiques que l'on retrouvera jusque sous la plume de Pascal :

La bestia, desque farta,
Una de otra non cura ;
El ombre rroba y mata,
Desque farto se cata.

1. Ms. de Tolède. — Édit. Paz y Melia (*Bibliófilos Españoles*). *Opúsculos literar. de los siglos XIV á XVI* (1882).

Digitized by Google

Le souci de l'expression courte, juste et pittoresque donne sa véritable originalité à l'écrivain, le premier peut-être qui ait, au sens moderne, ce que nous appelons l'*esprit de mot :*

Plaze al ojo del lobo
El polvo del ganado...
Fasta que le fazen tuerto (al villano)
Nunca el faze derecho...
Si hombre dulce fuere,
Por agua le beverán, etc...

Ces trouvailles d'expressions abondent, et rendent agréable la lecture des *Proverbios.* Au point de vue moral, ils joignent dans un agréable mélange, d'où tout pédantisme est absent, les sentences bibliques, la sagesse orientale, souvent formulée dans les œuvres didactiques que nous avons passées en revue, et l'expérience traditionnelle du peuple.

*
* *

5. *Autres poèmes.* — Le **Poema de Alfonso Onceno**, ou *Crónica rimada de A. O.*[1], date également du milieu du XIVe siècle. L'auteur se désigne lui-même sous le nom de **Rodrigo Yannez** (Yáñez, Ibáñez), mais la façon même dont il s'exprime (*la noté en lenguage castellano*) semble indiquer qu'il en est plutôt le traducteur ou tout au plus le remanieur. Son nom, de physionomie galicienne (Yannes), l'existence d'un poème portugais sur la bataille du Salado d'Alfonso Giraldes, la mention de l'Amadis et des prophéties de Merlin, mais surtout le fait que souvent l'incorrection actuelle des rimes disparaît, si on traduit le castillan en portugais, ont fait penser que l'original devait être un poème galicien. Quoi qu'il en soit, il mérite bien souvent, par son exactitude et par les détails minutieux

1. Ms. de l'Escorial. — Édit. B. A. E., t. LVII.

Digitized by Google

où il entre, le nom de chronique plus encore que celui de poème. A défaut de mérites poétiques bien relevés, il présente du moins l'intérêt d'un récit fidèle. L'écho des luttes contre les Arabes est sensible cependant dans les vers de Yáñez ; son patriotisme et sa foi suppléent souvent au manque d'inspiration. Nulle œuvre du moyen âge ne traduit plus exactement l'enthousiasme qui, à certains moments, poussait tout le pays contre la *morisma*. Quant à la forme, ce qu'elle a de plus remarquable, c'est la substitution du vers octosyllabique de romance au vers alexandrin. Le poème marque la fin de la *cuaderna via*, mais on peut se demander si cette révolution fut bien féconde, et bien heureux le choix de ce nouveau mètre, peu fait pour de longs poèmes. Il est difficile de lire sans fatigue ces 2.455 quatrains d'octonaires, qui donnent une allure bien sautillante au récit des batailles épiques et des chevauchées héroïques.

On joint d'ordinaire au livre du rabbin Sem Tob, et l'on attribue même parfois à ce dernier, quelques compositions, qui se trouvent dans le même manuscrit que ses *Proverbios*.

Il avait certainement écrit d'autres ouvrages que les *Proverbios*, mais ni la *Doctrina Cristiana*, ni la *Visión ó Revelación del Ermitaño*, ni la *Danza general en que entran todos los estados de gente* ne peuvent être de lui. — L'auteur du petit catéchisme en vers intitulé **Doctrina Cristiana** s'y nomme lui-même Pedro de Beragüe. — La **Revelación de un Ermitaño**[1] est datée de 1382 (au 3e vers), et l'auteur anonyme s'y déclare « habile dans la science du gai-savoir », laquelle fut restaurée et cultivée avec ferveur à Barcelone, dans les premières décades du XVe siècle. Il ne le prouve d'ailleurs que médiocrement dans ce *rifacimento* des lieux communs traditionnels sur la *Lutte de l'âme et du corps*. On sent chez lui l'influence, déjà grandissante en Espagne, du génie dantesque.

1. Édit. Janer, B. A. E., t. LVII.

Digitized by Google

Quant à la version espagnole de la **Danse des morts**[1], sujet si fréquemment développé dans toutes les littératures et dans l'art médiéval, on s'accorde à la placer au plus tôt vers le début du xve siècle. Mais, si le modèle fut très vraisemblablement un poème français perdu, il n'est point sûr que cette imitation avouée (*trasladación*) ait été la première en Espagne, et elle n'y fut point la dernière, car il en existe un remaniement de la fin du xve ou du commencement du xvie siècle[2]. Quoi qu'il en soit, la *Danza de la Muerte*, du manuscrit de l'Escorial, présente dans tous ses détails le tableau traditionnel. La Mort apparaît d'abord et proclame sa puissance universelle. Puis le prédicateur invite tous les Chrétiens à se préparer à bien mourir. La Mort appelle alors successivement à elle chacun de ceux qui doivent lui payer tribut, depuis les belles jeunes filles, ses fiancées, jusqu'aux Papes et aux Empereurs. Il est curieux que la grande majorité des acteurs de ce drame macabre soient des ecclésiastiques, et que les gens du peuple s'y trouvent à peine mentionnés. Remarquons encore, dans ce défilé de trente-trois personnages typiques, un rabbin et un prêtre arabe, dont la présence ne se comprendrait guère dans un texte français, mais qui, en Espagne, sont plus à leur place. Le cadre de ce genre de comédie funèbre étant donné, il était facile à chacun de le remplir et d'en varier à son gré les scènes et les acteurs. Il va sans dire que, dans un pareil sujet, qui flattait l'instinct d'égalité, la satire des divers états et professions se joignait tout naturellement à l'exhortation morale (voyez le portrait de l'usurier, du *gabelliere*, du marchand). L'expression ne manque pas de force parfois, et le style (où l'on note quelque saveur française) est clair et aisé. Les octaves dodécasyllabiques (*ababbccb*) sont, dans l'état actuel du texte, assez incorrectes.

1. Édit. Ticknor, *Hist. de la Litt. Esp.*, trad. franç., tome I, Append F. — B. A. E., t. LVII. — Édit. C. Appel, *s. d.*
2. Los Rios, *Hist. Crit.*, t. VII, append., d'après l'édit. de Varela, Salamanque, 1529.

Digitized by Google

*
* *

6. *Poésie lyrique courtoise.* — L'ordre strictement chronologique exigerait que nous plaçions dans ce chapitre un certain nombre de poètes lyriques, qui fleurirent ou qui vécurent antérieurement à Juan II, sous les règnes de Enrique II, Juan I, Enrique III. Tels sont Pero Ferruz, Pero González de Mendoza, Garci Ferrández de Jerena, l'archidiacre de Toro, Francisco Imperial, Villasandino, Lando et quelques autres. Mais la plupart d'entre eux vécurent aussi ou moururent sous Juan II ; leurs vers ne nous sont connus que par les *Cancioneros* publiés à cette dernière époque ; ils forment avec les autres lyriques, un groupe de poètes courtois qui, malgré des différences de dates, offrent entre eux de grandes ressemblances et appartiennent au même cercle littéraire. Il nous paraît donc préférable, pour ces motifs, et sous le bénéfice de cette remarque, de ne point les séparer et de n'en point diviser l'étude. Qu'il suffise de marquer ici leur place rigoureusement chronologique.

Digitized by Google

Digitized by Google

DEUXIÈME ÉPOQUE

LA RENAISSANCE

DE JUAN II A CARLOS V

1. *Résumé historique et artistique*

Juan II (1406-54). — Enrique IV, *El Impotente* (1454-74). — Isabel de Castilla et Fernando de Aragón (*Los Reyes Católicos*) (1474-1504). — Juana *la Loca* (1504-07), et Felipe *el Hermoso*, archiduc d'Autriche († 1506). — Régence de Fernando de Aragón (1507-1516).

Au point de vue politique, cette période, jusqu'à l'avènement des Rois Catholiques, continue à n'être qu'une confuse et longue série de troubles civils, de luttes entre la royauté et les grands, de guerres dynastiques, de pillages et d'affreux massacres de juifs. Des rois incapables et impuissants abandonnent le pouvoir à des favoris (Álvaro de Luna, sous Juan II; Beltrán de la Cueva, sous Enrique IV). Les forces de la nation s'épuisent dans des agitations sans profit et sans gloire. La Navarre est livrée aux mêmes désordres. En Aragon, la dynastie des comtes de Barcelone se termina, en 1410, avec Martin *el Humano*. Le *compromiso* de Caspe donna la couronne à D. Fernando Ier (*El de Antequera*), fils de Enrique III de Castille et oncle de Juan II de Castille. Son fils, Alfonso V, *el Magnánimo* (1416-58), conquit le royaume de Naples, fit de cette capitale une ville aussi espagnole qu'italienne, et établit solidement la prépondérance de l'Espagne dans toute l'Italie, fait aussi important pour l'histoire littéraire et sociale que pour l'histoire politique.

Digitized by Google

Le mariage d'Isabel de Castille, fille de Juan II, avec Fernando d'Aragon (1469) inaugure une ère nouvelle. A la mort de son père, Juan II d'Aragon (1479), Fernando hérite de ce royaume qui, depuis cette époque, resta définitivement uni à celui de Castille. La conquête de Grenade sur Boabdil, *el rey chico*, en 1492, et celle de la Navarre sur Jean d'Albret, en 1515, achevèrent l'unité politique et territoriale de l'Espagne, dont toutes les forces allaient se trouver désormais réunies dans les mêmes mains et dirigées uniquement contre les ennemis du dehors. L'union des trois royaumes devait forcément amener, par la suite, l'unification des lois, des coutumes et des mœurs.

La découverte de l'Amérique en 1492 (*annus mirabilis*), donna à l'Espagne un nouveau monde. On pouvait dès lors prévoir la réalisation de la formule : un Dieu, un Roi, une Loi. Les municipalités perdaient ce que leurs *fueros* avaient pu jusque-là sauver de leur indépendance ; les Cortès, de plus en plus rares, laissaient la place libre à l'absolutisme. La réunion à la couronne des maîtrises des ordres militaires (Calatrava en 1487, Santiago en 1493, Alcántara en 1494; Montesa ne fut réunie qu'en 1587) ; la démolition des châteaux féodaux ; la restitution des biens et des rentes usurpées ; la prépondérance des hommes de loi (*letrados*) dans les conseils et les administrations ; l'institution d'une police rurale (*la Santa Hermandad*) dépendant du pouvoir central (1476), portèrent un coup mortel à la noblesse. Les « Rois Catholiques » méritèrent leur titre par l'injuste et impolitique expulsion des juifs, en 1492, et des moresques, en 1500, ainsi que par l'établissement, en 1480, de l'Inquisition, qui devint immédiatement un puissant *instrumentum regni*.

Cependant, même sous les tristes règnes de Juan II et de Enrique IV, tous les arts de la civilisation se développaient à l'envi. L'introduction de l'imprimerie, vers 1470, et la prompte multiplication des livres par des artisans, presque tous allemands, contribuèrent puissamment à la diffusion

Digitized by Google

des lettres antiques et modernes. De nouvelles universités se fondaient (Barcelone, 1430; Gerone, 1446; Alcalá de Henares, 1508). De riches bibliothèques étaient réunies (celles de Villena, du roi D. Duarte de Portugal, de Gómez Manrique, du marquis de Santillana, du prince de Viana, de Doña María de Aragón, du connétable D. Pedro de Portugal, du comte de Haro, d'Alfonso V, à Naples, de la reine Isabel elle-même, de Fernán Colón, etc.). L'action exercée par la reine fut très favorable aux lettrés et aux savants. Elle avait appris le latin avec la célèbre Beatriz Galindo (*la Latina*), et aimait à s'entourer d'érudits : son exemple entraîna beaucoup de grands seigneurs et même de nobles dames. Elle fut intelligemment aidée par des hommes tels que le cardinal Francisco Ximénez de Cisneros (1436-1517), le fondateur de l'Université d'Alcalá. Ce fut véritablement une Renaissance.

Déjà, sous Juan II, l'influence de l'Italie se faisait vivement sentir, favorisée par les rapports de plus en plus étroits des deux péninsules, et surtout par l'établissement de la monarchie aragonaise à Naples (1443). Naturellement ce furent les provinces orientales qui ressentirent les premières cette influence, laquelle n'agit pleinement en Castille qu'avec Boscán et Garcilaso. La fondation du Consistoire de la *Gaya Ciencia* de Barcelone et celle des Jeux Floraux, à l'instar de Toulouse (1393), et surtout l'état florissant, au xve siècle, de la littérature catalane, qui s'enorgueillissait d'écrivains tels que Jordi de Sant Jordi, chambellan « cambrer » d'Alfonso V en 1416, Andreu Febrer, « algutzir » du même prince et traducteur de la *Divina Commedia* (1429), le grand pétrarquiste valencien Ausias March, mort en 1460, Jaume Roig, mort en 1478, sont des faits importants dans l'histoire de la civilisation.

L'immoralité, que nous avons constatée pendant les règnes précédents, continue et s'aggrave sous ceux de Juan II et d'Enrique IV, favorisée, sans doute, par le triste état du pays et par les mœurs relâchées du clergé. Parfois, au milieu du concert poétique des courtisans, les

Digitized by Google

plaintes populaires éclatent. Mais en même temps que la misère des uns augmente, constatée aussi éloquemment qu'inutilement par les Cortès, le luxe des autres s'accroît. C'est l'époque des costumes somptueux, des fêtes, des tournois, des passes d'armes, des cérémonies magnifiques. Aussi les industries et les arts somptuaires sont-ils les plus florissants, en dépit des pragmatiques qui essayent de modérer ces ruineuses prodigalités. La folie chevaleresque, qui trouvera à la fois son contre-coup et son aliment dans les romans, tourne déjà bien des têtes.

Les Rois Catholiques, du moins, réagirent contre le relâchement des mœurs, et prêchèrent d'exemple. La réforme du clergé, tentée par des prélats tels que Cisneros, fut peut-être plus apparente que réelle, s'il faut prendre au sérieux les satires contemporaines (particulièrement celles des auteurs dramatiques). Mais elle donna du moins à cette société, tour à tour hypocrite et cynique, une tenue, une dignité extérieure dont elle avait trop manqué jusque-là. Elle força les prêtres et les réguliers indignes à quitter l'église, comme firent ces mille moines qui se réfugièrent, dit-on, aux pays barbaresques, en 1496, pour ne point se soumettre à la réforme. Cette discipline calma, canalisa cette ardeur bouillante, qui se dépensait auparavant en agitations stériles : elle la fit servir, après l'avoir en partie purifiée, aux grandes entreprises qui allaient étonner et parfois inquiéter le monde.

*
* *

Beaux-Arts. — Le style gothique commence à être abandonné. Il perd du moins en pureté et en simplicité ce qu'il gagne en recherche et en magnificence. Il mérite désormais ce nom de *fleuri* ou de *flamboyant* qu'on lui donne parfois. Il se contourne, il s'épanouit en frondaisons capricieuses, qui recouvrent toutes les surfaces libres. Il conduit tout naturellement à ce style appelé *plateresque* parce

Digitized by Google

qu'il rivalise de finesse avec les ornements subtils des pièces d'orfèvrerie (*plata*). C'est proprement le style de la Renaissance, mélange en somme de gothique et de classique, qui d'ailleurs utilise aussi bien l'ogive médiévale que l'arc italien ou le fer à cheval mudejar, car l'harmonieuse pureté de la ligne lui importe moins que la profusion des ornements, art délicat d'ailleurs et ingénieux, qui a laissé bien des chefs-d'œuvre. Le gothique des derniers temps a produit la cathédrale de Séville (1402-1517), certaines parties de celles de Grenade et de Burgos (les flèches de la façade, la chapelle du Connétable, le cloître haut), le cloître de Fresdelval et la chartreuse de Miraflores près Burgos, San Juan de los Reyes à Tolède, la *Lonja* de Valence, etc. — Le style Renaissance est plus sensible à San Pablo et à San Gregorio de Valladolid, au palais de l'Infantado de Guadalajara (1461). L'ornementation des églises et des palais, les merveilleuses boiseries des *Coros*, la sculpture sur bois, les verrières, les statues et les tombeaux, les tapisseries et draps brodés, les pièces d'orfèvrerie religieuse ou privée, tous ces chefs-d'œuvre de l'art espagnol, qui vont se multiplier encore pendant tout le XVIe siècle, surgissent déjà de toutes parts. Parmi les architectes se distinguent Juan de Colonia qui sera continué par ses fils Simón et Diego, Martín et Garci Fernández, Guillermo Sagrera, Juan Guas, etc.; — parmi les sculpteurs, Gil de Siloe, Enrique Egas, Juan Fernández Alemán, Juan Morlanes, etc.; — parmi les peintres, Antonio del Rincón, Juan Sánchez de Castro, Alejo Fernández, Juan de Flandes, Luís de Dalmau, Juan de Borgoña, Gallegos, Pedro Berruguete, Santos Cruz, etc. Les deux influences flamande et italienne sont particulièrement sensibles. — Encina, le poète, Peñalosa, Anchieta sont les musiciens les plus connus.

*
* *

Littératures contemporaines. — Les principaux écrivains étrangers qui, pendant la période que nous allons

Digitized by Google

étudier, se signalèrent dans les pays voisins, en rapports intellectuels avec l'Espagne, sont :

1° **En France.** — Poésie. — Alain Chartier (v. 1394, † ap. 1439). — Charles d'Orléans (1391-1465). — Villon (1431-1484). — Jean Marot.

Théatre. — Les Mystères : *La Passion* (de Gréban, 1450 ; de J. Michel, 1486). — *Farce de Pathelin* (v. 1470). — Gringoire (*Jeu du Prince des Sots*, 1512).

Contes. — *Le Roman de Troïlus*, v. 1400. — *Les Cent Nouvelles nouvelles*, 1450-60. — La Salle (*Jehan de Saintré*, 1459).

Prose. — Gerson (*Sermons*, 1389-1414). — Alain Chartier (*Quadriloge invectif*, v. 1422 ; *Livre de l'Espérance ; Le Curial*, ap. 1438). — Commynes (1445-1509). — Erasme (1467-1536 ; *les Adages*, 1500).

2° **En Italie.** — Poésie. — Poèmes chevaleresques : Pulci (*Morgante*, 1466-83). — Boiardo (*Orlando innamorato*, 1494). — Lyrique : Laurent le Magnifique. — Ange Politien (*Orfeo*, 1471 ; *Stanze per la Giostra*, 1475).

Théatre. — *Sacre rappresentazioni* (*Mystères*).

Prose. — Andrea da Barberino (Les *Reali di Francia*, remaniement en prose des chansons de geste françaises). — *Sermons* de Savonarole (1452-98). — Masuccio (Les *Contes*, 1460-70). — Sannazar, *L'Arcadia* (1489-1504).

Plus peut-être que par ses écrivains, l'Italie de la Renaissance agit sur l'Espagne par ses humanistes. Pier Candido Décembrio, Georges de Trébizonde, Bessarion, etc., étaient en relations suivies avec les princes ou les prélats espagnols. Plusieurs savants, comme Crisolora, Guiniforte Barzizza, Aurispa, Tommaso da Rieti, allèrent même en Espagne. Nombre d'ouvrages de l'antiquité, authentiques ou apocryphes, passèrent alors en castillan ou en catalan par l'intermédiaire de l'italien. Santillana, selon l'expression de Herrera, enrichit ses compatriotes des dépouilles étrangères « *Volvió á su nación con los despojos de las riquezas peregrinas.* »

Digitized by Google

*
* *

Nous diviserons l'étude de cette époque en deux chapitres, dont le premier comprendra le règne de Juan II, et le second ceux de Enrique IV et des Rois catholiques; dans chacun de ces chapitres nous examinerons la poésie d'abord, la prose ensuite. Remarquons toutefois qu'au point de vue littéraire, il n'y a point de différence appréciable, par exemple entre le règne de Juan II et celui d'Enrique IV : beaucoup d'auteurs d'ailleurs appartiennent aux deux époques. De même, plusieurs autres (tels que Pérez de Guzmán ou Rodríguez de la Cámara) ont autant de droit à figurer parmi les poètes que parmi les prosateurs.

Ce n'est que vers la fin du siècle et sous les Rois Catholiques que la littérature revêt un caractère vraiment original. La prose, étouffée jusque-là sous l'exubérante frondaison poétique, reprend son importance légitime ; la langue se fixe, se polit et se codifie dans les dictionnaires et les grammaires ; des genres négligés, tels que le théâtre, reviennent en honneur. Il y a alors comme un élargissement et un progrès sensible dans l'ensemble de la production intellectuelle : c'est la préface du grand siècle.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Digitized by Google

CHAPITRE I

RÈGNE DE JUAN II

PREMIÈRE PARTIE : LA POÉSIE

2. *Les Cancioneros et la poésie courtoise.* — De même que la lyrique galicienne nous a été, en majeure partie, révélée par les recueils du Vatican (voyez p. 50), de même presque toute la poésie du xve siècle est contenue dans des anthologies nommées *Cancioneros*, où sont réunies, sans autre ordre le plus souvent que le caprice du compilateur, des compositions presque toutes lyriques. C'est par eux que nous connaissons la plupart des poètes de ce siècle et du début du suivant. Quelques-uns de ces recueils anciens renferment les œuvres poétiques d'un seul auteur, par exemple, les *Cancioneros* de Fray Íñigo de Mendoza, (vers 1480), de Juan del Encina (1496), de Pedro Manuel de Urrea (1513), de Montesino (1527), et plus tard, en 1554, de Jorge de Montemayor. Les œuvres de quelques autres, jusque-là éparses, ont été réunies récemment, et souvent sous ce même titre: par exemple les *Cancioneros* de Gómez Manrique (1885), de Montoro (1900), d'Álvarez Gato (1901), les *Obras* de Juan Rodríguez de la Cámara. — Voici les plus importants des recueils primitifs.

a. *Cancionero de Baena* [1]. — Le compilateur, Juan Alfonso Baena, le dédia, vers 1445, à Juan II. Il contient 576 pièces de 54 poètes désignés par leurs noms, et environ 35 poésies anonymes. Il est de première importance pour l'étude de la lyrique, surtout vers le milieu du siècle.

1. Publié, en 1851, par Ochoa et P. J. Pidal, Madrid.

Digitized by Google

b. *Cancionero de Londres* [1], formé après 1471. Il renferme 357 pièces de 79 auteurs, depuis Juan II jusqu'aux Rois Catholiques.

c. *Cancionero de Stúñiga* [2], composé probablement à Naples, après la mort d'Alfonso V (1458), par Lope de Stúñiga, descendant de Charles le Téméraire, roi de Navarre. Il renferme surtout les vers des poètes aragonais de la cour d'Alfonso le Magnanime, et complète ainsi celui de Baena.

d. Un grand nombre de poésies, comprises dans les précédents, figurent aussi dans d'autres recueils, tels que les *Cancioneros Oñate-Castañeda* (xve siècle) [3], — de Saragosse, 1492, — de Fernández de Constantina (début du xvie siècle), et surtout dans le :

e. *Cancionero General*, de Hernando del Castillo, 1511 [4]. — Il ne comprend pas moins de 964 pièces, parmi lesquelles abondent celles datant du règne des Rois Catholiques. De nombreuses rééditions (1514, 1517, 1520, 1527, jusqu'aux remaniements d'Anvers, en 1557 et 1573) augmentèrent sensiblement le nombre des poésies. La dernière division de ce *Cancionero*, celle des *Obras de burla*, donna naissance, en 1519, au scandaleux *Cancionero de obras de burla provocantes á risa* [5], où se trouvent les compositions les plus libres de l'époque.

f. *Cancionero de Resende*, Lisbonne, 1516 [6]. — Il contient, en dehors des poésies portugaises, celles de 29 auteurs qui écrivirent en castillan (tels que l'Infant D. Pedro, de Portugal, duc de Coïmbre, son fils, le connétable D. Pedro, Juan de Meneses, Álvaro de Brito Pestana, Duarte de Brito,

1. Publié par Rennert, Erlangen, 1895.
2. Publié par Fuensanta del Valle et J. Sancho Rayón. *Colección de libros españoles raros...*, t. IV, 1872.
3. *Rev. de Archivos*, 1900.
4. Édit. Paz y Melia, *Bibliof. Españ.*, t. XXI, 1882. — Réimp. fac-similé par Archer M. Huntington, New-York, 1904.
5. Réédité à Londres, 1841, par Usoz y Rio.
6. Édit. Kansler, Stuttgart, 1848-52, 3 vol. — Fac-similé Huntington.

Digitized by Google

D. Juan Manuel, petit-fils du roi D. Duarte, Resende lui-même), et d'autres, de Mena, de Manrique, de Montoro, etc.

Cette énumération montre combien furent nombreux les poètes au xve siècle. Le *Cancionero General*, à lui seul, en contient environ 200; Amador de los Ríos en énumère 228, entre 1406 et 1454. En y ajoutant ceux qui nous sont connus d'autre part, nous pourrions allonger encore cette liste. Mais la valeur ne répond point au nombre : la grande majorité de ces versificateurs ne méritent point de sortir de l'oubli où ils sont justement ensevelis. Leur art est presque exclusivement courtois, académique, artificiel. Ses principaux représentants sont ou de simples amateurs d'occasion, ou de grands seigneurs lettrés, comme Villena, le marquis de Santillana, D. Pedro de Portugal, les Manrique, etc., ou enfin des protégés et des clients de ces derniers, hommes sortis parfois des basses classes, mais qui, dans la société ou la domesticité de l'aristocratie, perdaient la naïveté, la sève et la force populaires. Par suite, cette poésie revêt un caractère très particulier. Elle est — ou veut être — élégante, raffinée; elle manque surtout de naturel, de sincérité et de variété. Il ne faudra faire exception que pour quelques écrivains qui rencontrèrent par hasard des accents plus vrais, ou pour des artistes d'une inspiration moins conventionnelle, qui poursuivirent un idéal d'art plus élevé. Partout ailleurs, c'est une poésie de caste ou de coterie dont les racines ne plongent plus dans le sol national, et dont la vie ne peut être qu'éphémère. Une triple influence agit sur elle : 1° celle des Provençaux, qui lui prêtèrent le plus souvent leurs mètres, leurs formes, leurs inspirations accoutumées (Voyez l'*Arte de trovar*, de Villena, la *Carta* ou *Prohemio* de Santillana, le *Dictionnaire de rimes* ou la *Gaya*, de Pero Guillén de Segovia — *Silva copiosisima de consonantes para alivio de Trovadores*, — analogue aux traités des Catalans Jaime March et Aversó); — 2° celle de l'Italie, qui grandit de plus en plus aux dépens de celle de la France, grâce à la connaissance plus com-

Digitized by Google

plète de Dante, de Pétrarque et de Boccace; — 3° celle de l'antiquité, dont les œuvres se multiplient et commenceront à s'imprimer dans les dernières décades du siècle. — Le mélange de ces éléments donne une apparence de vie et de variété à la poésie, mais ils sont incapables de lui assurer ce dont elle manque surtout, l'originalité et la spontanéité.

Avant d'énumérer quelques-uns de ces poètes des *Cancioneros*, il faut mettre à part trois écrivains qui méritent plus d'attention, l'un, Villena, parce qu'il ouvre cette période et la prépare, les deux autres, Santillana et Mena, parce qu'ils dominent sensiblement tous leurs rivaux.

*
* *

3. Villena. — Enrique d'Aragon, dit à tort *marquis* de Villena (1384-1434) n'est le premier que par la date. Nous ne possédons de lui aucune poésie lyrique en castillan, et ses œuvres authentiques, qui roulent parfois sur les sujets les plus bizarres, n'offrent plus guère qu'une valeur documentaire (*El Libro de Aojamiento*, ou *Livre du mauvais œil; — le Livre de la Peste; — la Consolation à Juan Fernández de Valera; — Sur le 4e verset du VIIIe psaume; — Lettre morale à Suero de Quiñones; — El Arte cisoria, tratado del arte de cortar del cuchillo; — Los doze Trabajos de Hércules*, 1417, dont la rédaction originale est d'ailleurs catalane). — Tous ces ouvrages prouvent à la fois la naïve crédulité, l'indigeste érudition et le manque de talent de l'auteur. Vraiment caractéristique est la figure de ce prince de sang royal (il était petit-fils du roi Enrique II), adonné avec passion aux lettres et aux sciences, telles qu'on les comprenait alors, grand amateur de livres de toutes espèces, traducteur de la *Rhétorique à Hérennius*, de l'*Énéide* de Virgile (1428) et de la *Commedia* de Dante. Il fut l'un des premiers introducteurs de la technique des Provençaux et des procédés de la *Gaya Ciencia* toulousaine dans son *Arte de trobar*, médiocre, mais utile compilation dont nous possédons un

Digitized by Google

fragment important et qui fut écrite, en 1414, pour le *Consistorio* fondé à Barcelone en 1390, à l'imitation des Jeux Floraux[1]. Cet homme si savant, si inquiétant même, par sa curiosité universelle, qu'on le soupçonna d'être sorcier, qu'on lui prêta les aventures les plus fantastiques et qu'on brûla soigneusement sa bibliothèque après sa mort, fut, sur quelques points, un initiateur auquel le talent manqua.

*
* *

4. Santillana. — L'auteur qui représente mieux encore cette époque, et qui eut, du moins, quelques parties d'un grand poète, fut Iñigo López de Mendoza, créé, en 1445, premier marquis de Santillana (1398-1458). Il appartenait à une famille plus féconde encore en écrivains qu'en soldats ou en hommes d'État (López de Ayala, Fernán Pérez de Guzmán, les Manrique, les Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, etc.). Il joua, pendant les règnes de Juan II et de Enrique IV, le rôle important auquel l'appelaient sa naissance et ses talents, et figura le plus souvent parmi les adversaires du favori, Álvaro de Luna. Mais la politique ne put l'absorber, et ses écrits sont nombreux[2]. Presque tous sont inspirés d'ailleurs des événements contemporains, dont ils dégagent diverses considérations de philosophie morale.

Les œuvres poétiques sont les plus nombreuses : elles offrent une très grande variété de vers et de combinaisons métriques qui témoigne d'une parfaite connaissance de la versification provençale aussi bien que de la nationale.

La Comedieta de Ponza est en stances de *Arte mayor*. C'est une sorte de thrène ou de lamentation solennelle sur une défaite infligée, le 5 août 1435, par les Génois, à la flotte d'Alfonso V, près de l'île de Ponza. Parmi les nobles interlocuteurs figurent Santillana et Boccace, mais c'est à Dante,

1. *Antolog. de poet. lir.*, t. V, p. 4-17.
2. *Obras...*, por J. Amador de Los Ríos, 1852.

Digitized by Google

plus encore qu'à l'auteur de la *Chute des Princes*, que sont empruntés le titre, plusieurs détails et l'inspiration générale de cette Elégie. — Le *Diálogo de Bias contra Fortuna*, écrit en 1448, est une déclamation stoïcienne sur le mépris de l'adversité, d'une allure grave et noble, dont nous retrouvons la doctrine dans le *Favor de Hércules contra Fortuna*, ainsi que dans le *Doctrinal de Privados* ou *Doctrine des Favoris*. Ce fut au lendemain de la disgrâce et de l'exécution tragique de Don Álvaro de Luna (1453) que son ancien adversaire choisit, pour philosopher, cet exemple mémorable de l'inconstance de la fortune. Les hautes pensées morales ne manquent point non plus dans la *Defunsion de Enrique de Villena* (1434), qui avait été l'ami de Santillana, son correspondant et un peu son maître, dans les *Preguntas á Juan de Mena*, dans les *Coplas á Gómez Manrique*, dans la *Pregunta de Nobles*, dans les *Coplas á Don Alonso*, roi de Portugal, dans le *Planto* (*Llanto*) *de la Reina Pentasilea* ni dans un résumé historique sur *Las Edades del Mundo*, qui lui est d'ailleurs attribué à tort.

La métaphysique amoureuse est l'un des thèmes favoris de la poésie courtoise. Santillana lui paya son tribut dans la *Querella de Amor*, inspirée par les tristes aventures de Macías *El Enamorado*, dans le *Triumphete de Amor*, et surtout dans l'*Infierno de Enamorados*, preuve nouvelle de l'influence sans cesse grandissante de Dante, mais qui devint, à son tour, le modèle d'une foule de compositions analogues, telles que le *Sepulcro de Amor* d'un certain Guevara, ou un autre *Infierno de Amor* de G. Sánchez de Badajoz. Bien d'autres pièces (et en premier lieu ses *Decires amorosos*) pourraient se ranger dans cette catégorie. Une place à part doit être faite à ses 42 sonnets hendécasyllabiques à la manière italienne (*al itálico modo*), non pour leur valeur propre, qui est, en réalité, des plus médiocres, mais parce qu'ils marquent une date dans l'histoire de la poésie, ou plutôt de la versification. Ils passent, en effet, quoique la chose ait été contestée, pour les premiers qui aient été faits en Espagne, et il en serait de même de ses hendéca-

Digitized by Google

syllabes d'après la formule italienne. — Une œuvre plus intéressante, qui rappelle par sa portée didactico-morale celle du rabbin Sem Tob, est le livre des *Cent Proverbes* ou *Centiloquio*, qui comprend, en 101 *coplas de pié quebrado*, cent préceptes pour bien vivre ; ils furent glosés en partie par l'auteur lui-même et commentés plus tard par Pero Díaz de Tolède. Malgré tout, les seules poésies de Santillana qui se lisent encore sont celles qui procèdent — plus ou moins directement — de l'inspiration populaire, ses *canciones, decires, serranillas* et *vaqueiras*, comme la fameuse *Vaquera de la Finojosa*. Elles ont gardé jusqu'à nous, malgré l'éloignement, toute la fraîcheur de la source galicienne et provençale d'où elles découlent, et elles ne sont pas gâtées du moins par les recherches érudites ou l'affectation courtoise.

Parmi les œuvres en prose de Santillana, il faut citer tout d'abord son *Prohemio ó Carta al Condestable*[1], écrite entre 1448 et 1449, pour servir de préface et de lettre d'envoi à un *cancionero* offert au prince Don Pedro de Portugal. Ce document n'est précieux que pour l'histoire littéraire, pour l'étude des procédés (*galas y primores*) du Gai-Savoir et pour la connaissance des auteurs contemporains. Il nous montre que les informations de Santillana étaient étendues, ses lectures provençales, italiennes et françaises très variées, et sa bibliothèque (que M. Mario Schiff a pu reconstituer presque entièrement) aussi bien fournie que celle de Villena, quoique l'antiquité ne lui ait guère été accessible que dans des traductions. Le poème en l'honneur du troubadour catalan Mossén Jordi de Sant Jordi est une preuve de l'étude qu'il fit de la poésie « limousine ». Très intéressante aussi est sa collection de proverbes (*Refranes que dicen las viejas tras el fuego*), distincte du *Centiloquio*. Le soin que prit ce grand seigneur, d'ailleurs plus amoureux de science que vraiment savant,

1. *Antolog. de poet. lír.*, t. V, p. 18-29.

Digitized by Google

de glaner ces humbles fleurs de la sagesse populaire, montre un esprit avisé. Son recueil est l'un des plus anciens de la littérature parémiologique en espagnol. Aurait-il pensé cependant qu'on trouverait plus de plaisir un jour à le feuilleter qu'à lire sa pédante *Lamentacion en prophecia de la segunda destruycion de España*, ou ses lettres à Alonso de Cartagena, *Sobre el oficio de Caballeria*, et à son fils, sur l'*Utilité des traductions?*

*
* *

5. Juan de Mena. — Juan de Mena fut le véritable chef du chœur des poètes à cette époque (1411-1456). C'était un Andalou de Cordoue, et l'on a voulu voir dans une mystérieuse influence du terroir l'explication de quelques-unes des qualités, mais surtout des défauts de ce compatriote de Sénèque, de Lucain, de Herrera et de Góngora : l'éclat des métaphores, la grandiloquence de l'expression, la recherche ambitieuse de la pensée, la finesse et le tortillage du style. Mais, si l'ambition de reproduire les modèles antiques, tels qu'on les comprenait alors, est sensible chez Mena, l'un des premiers artistes ou stylistes de la littérature espagnole et l'un des premiers types de « l'homme de lettres », l'influence des Italiens est peut-être chez lui plus évidente encore. Il avait pu les étudier directement, dans leur pays, pendant sa jeunesse. En bien des endroits, le désir — le plus souvent malheureux — de rivaliser avec Dante est manifeste dans ses œuvres. Ces dernières sont peu nombreuses, mais elles témoignent toutes d'un soin dans la forme peu fréquent jusque-là. — La plus justement célèbre est connue sous le titre de *Las Trezientas* (sous-entendu *estrofas* ou *estancias*). Elle fut imprimée en 1496. Ce titre est d'ailleurs inexact, car le poème ne contient que 297 strophes authentiques; celles qui furent ajoutées plus tard (sur le désir, dit-on, de Juan II, et afin d'égaler leur nombre à celui des jours de l'année) ne sont très proba-

Digitized by Google

blement pas de lui. Le vrai titre est *El laberinto de Fortuna*[1]. C'est une sorte de légende des siècles, une vision allégorique et dantesque du drame de l'histoire, un voyage miraculeux du *Vates*, ou du Voyant, à travers les trois cycles du présent, du passé et de l'avenir, cycles traversés eux-mêmes par les sept cercles des planètes, maîtresses des destinées humaines. Au cours de ce voyage, divers personnages apparaissent, qui fournissent matière à des considérations plus ou moins éloquentes. Quelques-uns de ces épisodes (par exemple, *la Mort de Dávalos*, ou *le Dévouement héroïque du comte de Niebla*) doivent figurer parmi les plus belles pages de la poésie espagnole. Le vrai mérite des *Trescientas* est en effet de s'élever parfois au-dessus du niveau médiocre de l'art courtisanesque pour aborder des idées plus hautes, pour chanter les grands hommes et les généreuses actions avec une intonation vraiment épique, pour rappeler les esprits avilis aux vertus d'autrefois et à la lutte séculaire contre l'infidèle.

Le second poème important de Mena est la *Coronación de Santillana* ou las *Cincuenta* (s. e. *estrofas*; imprimé vers 1496), hommage éclatant rendu à ce dernier sous forme allégorique. Il comprend environ 500 vers en dizains. C'est le premier de ces *Voyages au Parnasse* qui abonderont plus tard. Ce même procédé de l'allégorie, dont on ne tardera pas à abuser, est encore employé par Mena dans son poème moral inachevé des *Siete pecados mortales*, lieu commun que des efforts trop visibles ne réussissent pas à rajeunir : la lutte entre la Raison et la Volonté y rappelle les anciens *Débats*. Ces trois poèmes et quelques fragments ou pièces éparses (par exemple, le *Razonamiento que faze Iohan de Mena con la Muerte*[2]), constituent toute l'œuvre poétique de Mena.

Son influence sur ses contemporains fut grande, mais fut-elle heureuse? Sans doute, l'éclat de ses vers et, quand il réussit, leur beauté réelle, le minutieux travail de la forme qui produit parfois des effets inattendus, l'obscurité même

1. Edit. Vollmöller, 1891 ; — Foulché-Delbosc, Mâcon, 1904.
2. *Rev. Hispan.*, 1902, p. 252.

Digitized by Google

de la pensée et de l'expression, que l'on sent voulue et sous laquelle on est tenté de chercher des beautés cachées, l'érudition technique de ce savant imitateur des Latins et des Italiens, la supériorité avec laquelle il mania le difficile *Arte mayor*[1] où il reste maître, et sans doute quelques heureuses circonstances historiques, avec lesquelles le génie lui-même doit toujours compter, expliquent en partie et l'admiration des contemporains et l'action qu'il exerça autour de lui. Quoi qu'il en soit, des hommes savants tels que Fernán Ñúñez (*el Comendador griego*), — si vraiment la glose est bien de lui, — et Francisco Sánchez, *El Brocense*, se firent un mérite d'expliquer les arcanes de ses œuvres; d'ailleurs Mena lui-même avait pris cette utile précaution, en commentant la *Coronación*.

Ces panégyriques ne nous touchent plus guère. Nous serions plutôt tentés de déplorer l'influence funeste de cet abstracteur de quintessence qui engagea la poésie et la littérature de son pays dans une voie qui devait leur être funeste. Mena est le vrai précurseur de Góngora, dont il annonce déjà tous les défauts. Il a faussé tous les ressorts de la langue, violenté sa syntaxe, torturé son vocabulaire, sans l'enrichir beaucoup. Ce fut une sorte de Ronsard avorté et incomplet. Sa poésie, en dépit des éclairs qui parfois traversent les nuages, est à peu près illisible aujourd'hui. Quant à sa prose, à en juger par le peu qui nous en reste (des fragments d'un commentaire de la *Coronación* et d'une traduction très libre du pseudo-Homère), il n'y a qu'un mot pour la juger : elle est détestable.

1. Le vers d'*arte mayor* — sur l'origine et la technique duquel on a beaucoup discuté — est, dans son type le plus fréquent, un dodécasyllabe à deux hémistiches ayant chacun un accent principal sur la 5e syllabe, et un accent secondaire sur la 2e :

O dúro accidénte, — dolór inhumáno.

Mais ce type admet beaucoup d'équivalents. Souvent le premier hémistiche, même paroxyton, ne compte que 5 syllabes, avec un accent secondaire sur la première, comme s'il manquait une syllabe initiale.

Digitized by Google

*
* *

6. *Autres poètes lyriques.* — Parmi les poètes d'ordre secondaire, que nous connaissons surtout par le recueil de Baena, nous nous bornerons à citer les suivants, en rappelant que les quatre premiers sont antérieurs au xve siècle.

1. **Pero González de Mendoza** (1340 † 1385). Les poésies de ce grand seigneur sont insignifiantes, mais nous voudrions savoir ce qu'étaient au juste ses « *cantares cénicos, Plautinos y Terencianos,* » dont parle son petit-fils Santillana.

2. **Pero Ferruz,** ou mieux **Ferrandes,** appartient au règne de Enrique III. Il montre une connaissance assez étendue de la littérature romanesque dans sa Chanson à son amie et dans son *Decir* au chancelier Ayala. Son oraison funèbre d'Enrique III ne manque point d'élégance.

3. **Garci Ferrández de Jerena,** dont Baena donne 12 *cantigas é decires,* florissait de 1365 à 1400. Ses poésies sont loin d'être aussi intéressantes que sa vie, pleine des aventures les plus invraisemblables. Il épousa une *juglara,* ou chanteuse moresque, qu'il croyait riche. Désabusé, il se fit ermite, puis embrassa le mahométisme à Grenade, où il épousa une sœur de sa première femme et revint mourir en Castille.

4. L'**Archidiacre de Toro** (6 pièces dans Baena) est également très antérieur à Juan II, et écrivait entre 1379 et 1390. Il était resté fidèle à la poésie galicienne.

5. **Pero Vélez de Guevara,** neveu de Pero López de Ayala, et oncle de Santillana, mourut vers 1420.

6. Le galicien **Macías,** dit *El enamorado*[1], est, comme Jerena, moins célèbre par les vers qu'il nous a laissés que par ses

1. Edit. H. A. Rennert, Philadelphie, 1900.

Digitized by Google

aventures amoureuses, assez semblables à celles du vieux poète Johan Xoarez de Pavia, et de Rodríguez de la Cámara, tous deux d'ailleurs ses compatriotes. Ecuyer de Enrique de Villena, il fut tué par un mari dont il courtisait la femme. Il figure à ce titre dans l'*Infierno de enamorados*, de Santillana, dans la *Cuestión de amor*, d'un anonyme, dans *El Doncel de Enrique el Doliente*, de Larra, et devint un vrai héros de roman. On place sa mort vers 1434.

7. **Francisco Imperial**, Génois d'origine, vivait à Séville dans les premières années du xve siècle. Il chanta, en 1405, la naissance de Juan II. Sa connaissance de l'antiquité, manifeste dans ses vers, et celle des littératures contemporaines, lui valut l'admiration de Santillana. Il doit être surtout cité ici parce qu'il contribua beaucoup à faire connaître en Espagne Dante et les Italiens et joua ainsi un rôle analogue à celui du Vénitien Navagiero vis-à-vis de Boscán. A côté de l'école galicienne, dont se réclament la plupart des poètes précédents, et de l'école provençale, dont l'influence est sensible sur Villena et Santillana, Imperial fut le véritable fondateur de l'école italico-andalouse, à laquelle appartiennent presque tous ceux qui suivent. Son *Decir de las siete Virtudes*, imitation médiocre de Dante, est son œuvre principale.

8. **Ferrán Sánchez de Talavera**, commandeur de Calatrava, vivait dans le premier tiers du siècle. Parmi les 16 poésies de lui insérées par Baena, on remarquera sa *Requesta contra el amor*, dont le sujet se retrouvera dans *El amor y un Viejo* (Voyez p. 127).

9. **Alfonso Álvarez**, né à **Villasandino** (Burgos) et habitant d'Illescas (Madrid), né vers le milieu du xive siècle, mort vers 1424. Ce fut un poète d'une verve abondante, satirique et parfois grossière, très célèbre en son temps et très admiré de Baena, qui recueillit 137 de ses poésies et le proclama « le monarque de tous les poètes et troubadours qui

Digitized by Google

ont vécu jusqu'ici dans toute l'Espagne ». Ce jugement des contemporains ne devait pas être celui de la postérité.

10. Il serait injuste d'oublier ici **Juan Alfonso de Baena**, lequel d'ailleurs eut soin lui-même de ne pas s'oublier dans son florilège, où il inséra 78 de ses compositions. C'était probablement un juif converti qui devint *escrivano* ou scribe de Juan II. On doit plus de reconnaissance au collecteur que d'admiration au poète. Son œuvre la plus remarquable est sans doute le long poème, en 240 octaves, dédié à Juan II (1443?), mais non inséré dans le *Cancionero*. C'est une leçon politique déduite de l'histoire d'Alfonso VIII.

11. **Ruy Páez de Ribera**, Sévillan, poète de la minorité de Juan II, l'un des meilleurs à coup sûr de tout le recueil, par l'élévation morale, la noblesse du ton, et la vigueur de l'expression. On trouve unies chez lui les allégories chères au moyen âge et les fictions dantesques. Ses plaintes fréquentes contre la pauvreté ne permettent guère de penser qu'il appartenait à la grande famille andalouse des Ribera.

12. Très digne d'étude également serait un autre Sévillan, **Gonçalo Martínez de Medina**, qu'il ne faut pas confondre avec son frère Diego, et qui écrivait au début du xve siècle. Ses *decires* sur la mort de la reine Doña Catalina, de Diego López et de Juana Velasco, celui sur la faveur de Juan Hurtado de Mendoza, traitent avec abondance le thème que reprendra si brillamment Jorge Manrique et que tant d'autres, par exemple Sánchez Talavera, avaient déjà développé. Les maux de l'Espagne ne laissent pas Martínez indifférent, et lui inspirent quelques vers énergiques.

13. **Ferrán Manuel de Lando**, hidalgo sévillan, petit-fils d'un compagnon de Duguesclin, était déjà âgé au début du règne de Juan II. Les trente et une poésies que cite Baena justifient assez bien ce que nous dit de lui Santillana : « Il

Digitized by Google

imita plus que tout autre Francisco Imperial, fit de bonnes chansons à la Vierge et force invectives contre Villasandino. »

*
* *

7. *La poésie à la cour d'Alfonso V.* — La dynastie aragonaise qui succéda, en 1443, à celle d'Anjou à Naples, rivalisa avec les princes de Florence, de Ferrare et de Mantoue, par la protection qu'elle accorda aux lettres et aux arts. Alfonso V s'entoura à Naples d'une cour poétique et savante, non moins brillante que celle de Juan II. Les troubadours aragonais et catalans s'y mêlaient aux humanistes tels que Enea Silvio (Pie II), Niccoló de' Tudeschi, Filelfo, Valla. Cependant nul des versificateurs qui la composèrent et qui figurent dans le *Cancionero* de Stúñiga n'est arrivé à une véritable célébrité, et ce cénacle ne se distingua par aucune originalité ni dans la forme, exclusivement castillane, ni dans le fond. Nous ne ferons donc que nommer les principaux représentants de ce groupe, où se rencontrent, à côté d'un grand seigneur tel que **Lope de Stúñiga**, lui-même, ennemi acharné d'Álvaro de Luna, et dont quelques pièces énergiques ou gracieuses restèrent dans les mémoires, une sorte de chanteur ambulant comme **Juan el Poeta** (ou **Juan de Valladolid**) dont les romanesques aventures amusèrent beaucoup ses contemporains. Le meilleur de ces poètes est sans doute **Carvajal** (ailleurs *Carvajales*), dont les 45 pièces se lisent sans fatigue. Ajoutons les noms du catalan **Pere Torrellas**, le célèbre ennemi des femmes, dont les *Coplas de las calidades de las donas* (*Coplas de maldezir de las mujeres*) devaient soulever une véritable guerre et susciter bien des défenseurs au beau sexe ; **Juan de Tapia, Pedro de Santafé, Juan de Andujar, Fernando de la Torre, Suero de Ribera, Juan de Villalpando, Juan de Dueñas, Anton de Moros, Gonzalo Dávila**, dont les invectives mutuelles manquent de courtoisie, et beaucoup d'autres.

Digitized by Google

DEUXIEME PARTIE : LA PROSE

La prose, moins cultivée sous Juan II que la poésie, nous offre cependant quelques noms importants, soit dans l'histoire, — soit dans le roman, — soit dans la morale.

8. ***Les Chroniques.*** — C'est à peine si l'on peut, malgré son titre, ranger parmi les œuvres historiques, tellement elle est pleine de fables, la *Crónica del Rey D. Rodrigo con la destruyción de España*, ou *Crónica Sarracena*, composée, entre 1404 et 1407, par **Pedro del Corral**. Cette compilation, où l'auteur utilisa les récits arabes, plus particulièrement la chronique dite du *Moro Rasis* (voyez p. 69), n'a aucune valeur, mais elle circula beaucoup, fournit matière aux romances et fut encore remaniée, en 1592, par le grenadin Miguel de Luna.

Fernán Pérez de Guzmán, seigneur de Batres (1376-1458), mérite plus justement le titre d'historien. Il était neveu d'Ayala et oncle de Santillana. Il fut poète aussi, et son œuvre poétique est importante. Ses *Proverbios*, en cent deux *cuartetas*, ses *Diversas virtudes é loores divinos*, ont un but exclusivement moral et didactique. La plus importante de ses compositions est un panégyrique en vers des hommes illustres d'Espagne, *Loores de los claros varones de España*, écrit en 409 *octavillas* (*ababbccb* ou *abbaacca*), intéressant par l'habileté métrique et par le sujet. Ce n'est rien moins qu'une histoire complète de l'Espagne, depuis Viriate et Trajan jusqu'à Benoit XIII et Gil de Albornoz. Pérez de Guzmán était, en poésie, un admirateur d'Imperial, de même qu'il fut, en philosophie et en morale, le disciple et le correspondant du fameux juif converti Alonso de Cartagena, le savant évêque de Burgos.

Mais les mérites du poète pâlissent devant ceux du prosateur. Il n'y a, il est vrai, aucune preuve décisive pour lui attribuer la *Chronique de Juan II*, mais son petit recueil

Digitized by Google

de biographies contemporaines, *Generaciones é Semblanzas*, est un des meilleurs de la littérature historique en Espagne. Il déclare en avoir emprunté l'idée à « Guido de Colupna » (delle Colonne). Ce recueil formait la troisième partie d'une compilation (*La mar de Historias*, composée vers 1450, publiée en 1512), imitée probablement du *Mare Historiarum* de Jean de Columna. Mais les deux premières, qui traitent respectivement des souverains païens ou chrétiens antérieurs aux arabes, des saints et des savants, manquent absolument d'intérêt et de mérite intrinsèque, sinon de style, et elles ont été oubliées. Les *Generaciones* contiennent trente-six portraits de contemporains, habilement variés, et dessinés en quelques traits précis et pittoresques. Non seulement le caractère et les actes, mais encore l'aspect physique du personnage est décrit, d'après nature, par un observateur bien placé pour voir et pour savoir, et qui, d'ailleurs, n'a rien d'un optimiste. Tout ce que les cours d'Enrique III et de Juan II comptaient de plus notable défile sous nos yeux, depuis Enrique lui-même et son frère l'infant D. Fernando de Antequera jusqu'au connétable Ruiz López Dávalos et au Maestre de Santiago, Lorenzo Suárez de Figueroa; depuis López de Ayala et Villena jusqu'à l'archevêque Rojas ou à la reine Catalina de Lancastre. C'est aller bien loin sans doute que de prononcer, à propos de Pérez de Guzmán, les noms de Saint-Simon et surtout de Tacite; il n'a ni la verve du premier, s'il en a l'orgueil nobiliaire, ni la profondeur et le raccourci puissant du second; mais c'est beaucoup déjà que d'avoir fait songer à d'aussi grands peintres.

Ce genre du portrait historique, où Pérez de Guzmán n'avait guère eu d'autre prédécesseur que Gil de Zamora (*Liber illustrium personarum*), devint à la mode. Un contemporain, le bachelier **Alonso de Toledo**, composait sur un plan analogue, dès les dernières décades du xve siècle, son *Espejo de las Historias*, vaste musée d'hommes illustres, « d'Adam à Jean XXII ».

Digitized by Google

*
* *

9. *Autres œuvres historiques.* — Pérez de Guzmán ne fut pas le seul historien de son temps. **Alvar García de Santa María** commença la *Crónica de Juan II*, que d'autres terminèrent, et qui reste, pour la fidélité et le style, l'une des meilleures entre les chroniques. Son premier éditeur, Galíndez de Carvajal, en 1517, l'attribua à Pérez de Guzmán, sans que l'on puisse dire sur quoi il fondait cette attribution. — La *Crónica de D. Álvaro de Luna*, d'un auteur inconnu, se soutiendrait par le seul intérêt dramatique des faits; mais la rédaction, vibrante encore et toute chaude des passions contemporaines, n'est pas indigne du sujet. — De cette époque encore est la *Crónica del Cid*, remaniement moderne et anonyme de la *Crónica de* 1344, laquelle n'était elle-même qu'une réédition modifiée de la *Crónica general de España* d'Alfonso X. La *Chronique du Cid* fut publiée, en 1512, par López de Velorado.

A ces ouvrages historiques plus généraux vinrent s'ajouter des récits de faits particuliers, tels que le *Voyage à Samarcande*, exécuté par ordre d'Enrique III, de 1403 à 1406, par **Ruy González de Clavijo** et publié en 1582, par Argote de Molina, sous le titre de *Historia del gran Tamorlán*[1]; — les *Andanças é Viajes*, exécutés à travers le monde alors connu, de 1435 à 1439, par un Andalou, **Pedro Tafur**[2]; — *Le Victorial*, ou *Livre de la Victoire*, titre obscur auquel on a substitué celui de *Crónica del Conde de Buelna*, *D. Pedro Niño* (1375-1446), écrite avec talent par l'un des compagnons de ce seigneur, **Gutierre Díaz Gámez**[3]; — *Le Seguro de Tordesillas* (1439), par **P. Fernández de Velasco**, comte de Haro; — enfin, le curieux récit de la *Passe d'armes* (*El Paso honroso*) sou-

1. Édit. Llaguno y Amirola, Madrid, 1782 (avec Díaz Gámez).
2. Édit. Jiménez de la Espada, 1874. (*Libros raros*, VIII.)
3. Édit. Llaguno y Amirola, 1783 — traduct. franç. de Circourt et Puymaigre, 1867.

Digitized by Google

tenue, en juillet-août 1434, à la tête du pont de l'Orbigo, par le chevalier *aventurier* Suero de Quiñones, et racontée par **Rodríguez de Lena**, témoin oculaire. Le récit de cette prouesse, que l'on peut rapprocher d'aventures et d'exploits analogues (de Juan de Merlo, Gonzalo de Guzmán, Juan de Torres, J. de Polanco, Mosén Pero Vázquez de Saavedra, Gutierre Quixada, Mosén Diego de Valera, etc.), nous fait pressentir que le temps de la littérature chevaleresque est arrivé.

Il n'est plus permis de croire à l'authenticité du *Centón Epistolario*, recueil de cent cinq lettres, qui auraient été adressées aux principaux personnages de l'époque, de 1425 à 1454, par un imaginaire bachelier **Fernán Gómez de Cibdareal**, médecin de Juan II. On sait que la prétendue édition princeps de 1499 est une supercherie, et que l'auteur principal de cet agréable pastiche fut très probablement un ambassadeur d'Espagne à Venise, Vera y Zúñiga, comte de la Roca († 1658), qui l'aurait composé vers 1650. Le seul fait que des critiques comme Amador de los Ríos ont cru à l'authenticité du *Centón* prouve l'habileté du faussaire, et les lettres elles-mêmes, souvent pleines d'intérêt, font honneur au talent de l'écrivain.

*
* *

10. *Littérature romanesque.* — La littérature romanesque ne chômait pas. Les plus célèbres romans de l'époque de Juan II sont ceux de Rodríguez de la Cámara et de Diego de San Pedro.

Juan Rodríguez de la Cámara, ou **del Padrón** (du nom de son lieu de naissance, en Galice), mourut religieux vers 1450, après avoir été, dit-on, serviteur du cardinal de Cervantes, qu'il accompagna au Concile de Bâle, et page de Juan II. Son existence, traversée d'un amour sans espoir pour une grande dame inconnue, avait été des plus romanesques, et rappelle, par certains côtés, celle de Macías, son ami. Les poésies lyriques, écho de cette passion,

Digitized by Google

furent célèbres. Sa réputation de poète serait largement méritée s'il était réellement l'auteur des charmants romances du *Conde Arnaldos*, de *la Infantina* et de *Rosa florida*, mais il est difficile de le démontrer sûrement.

Son *Siervo libre de amor*[1], si lu et si imité, et composé vers 1430, a suffi du moins à sauver son nom de l'oubli. C'est un roman où se mêlent, d'une façon assez confuse, des éléments autobiographiques plus ou moins dissimulés, et des aventures chevaleresques, comme celles d'Ardanlier et de Liessa, qui occupent une partie du volume. Toutes les phases de l'amour partagé, puis malheureux, et de l'oubli final sont successivement traversées par le héros qui, d'ailleurs, mêle volontiers à son récit des allégories, des considérations morales et des questions de casuistique amoureuse. L'action se transporte en différents endroits, mais les paysages de Galice sont décrits avec une exactitude inconnue jusque-là, et cette part faite à la vraie nature annonce de loin la *Diane* de Montemayor.

Indépendamment du *Siervo libre de amor*, et, sans parler d'une traduction des *Héroïdes* d'Ovide, bizarrement intitulée *Bursario* (*le Livre de poche*), J. Rodríguez écrivit un éloge des Femmes (*Triunfo de las Donas*), où il défend ces dernières contre Boccace, Alfonso Martínez (voir p. 119), ainsi que ne dédaignait pas de le faire, vers la même époque, le connétable de Luna lui-même dans son *Libro de las virtuosas é claras mujeres*, ou Diego de Valera, dans sa *Defensa de virtuosas mujeres*. Il composa encore un nobiliaire espagnol, sous le titre de la *Chaire de l'honneur* (*Cadira del honor*).

*
* *

11. Malgré le mérite de cet écrivain, dont la prose a plus d'abondance que de simplicité, le plus remarquable prosateur du règne de Juan II fut le bachelier **Alfonso**

1. Edit. Paz y Melia : *Obras de J. R. de la Cámara*, 1884, Madrid, *Bibliof. Españoles*.

Digitized by Google

Martínez de Toledo, archiprêtre de Talavera, né en 1398, mort après 1466. Né à Tolède, bachelier à Salamanque, il résida quelque temps en Aragon (1420-30?), à Valence, à Tortosa et en Catalogne, où devait paraître peu après le *Libre de les Dones* (*Le Livre des femmes*) de Jaime Roig, et où il put connaître celui, de même titre, de Fray Francesch Eximenis (traduit en castillan, en 1542), dont il s'inspira dans son principal ouvrage. Ce fut là aussi peut-être qu'il fit connaissance avec Boccace et son *Corbaccio*. Quoi qu'il en soit, il devint par la suite chapelain du roi Juan II, et bénéficier de la cathédrale de Tolède. Il vivait encore en 1466, mais l'on ne peut fixer la date de sa mort.

Son livre[1], connu sous les titres de *Corbacho* (que ses éditeurs empruntèrent au *Corbaccio* de Boccace), de *Reprobación del amor mundano*, ou simplement (et c'est le seul que l'auteur indique) de *Arcipreste de Talavera que fabla de los vicios de las malas mujeres é complexiones de los hombres*, fut achevé dès 1438 et imprimé en 1498. C'est un traité de morale satirique, dirigé dans les deux premières parties contre les vices des femmes, et décrivant, dans les deux suivantes, les caractères ou complexions des hommes. Il est donc assez semblable — pour le fond — à tous ceux qui, dans ce siècle, furent composés sur ce sujet inépuisable. Martínez emprunte de toutes parts les éléments de sa satire (car sa lecture paraît avoir été riche), mais il y ajoute beaucoup de son propre fonds et de son expérience personnelle, qui fut plus riche encore.

« Aussi bon archiprêtre en prose fut celui de Talavera que celui de Hita en vers », ce mot humoristique de Tomás Sánchez peut être entendu dans tous les sens possibles. Les analogies entre les deux auteurs (du moins par ce que nous connaissons de leur vie), et entre les deux œuvres sautent aux yeux : même richesse exubérante d'invention verbale, même fécondité d'imagination, même vi-

1. Manuscrit de l'Escorial, de 1466. — 1re édit., 1498, Séville. — Edit. de la Soc. des *Bibliof. Esp.*, 1901 (par Pérez Pastor).

Digitized by Google

gueur satirique, même saveur populaire dans la façon de dire. Si « l'intensité de la conception poétique, la force créatrice de personnages et de scènes, la continuelle invention d'heureux détails, l'amplitude du cadre et la variété et complexité d'éléments ou de thèmes littéraires est beaucoup plus grande dans Ruiz [1] », la prose si *castiza* de Martínez, délivrée des entraves du mètre, se donne libre carrière et, au risque de paraître diffuse et redondante, étale avec une abondance inconnue toutes les ressources de la langue, toute la variété pittoresque du vocabulaire populaire, tous les modismes, proverbes et *refranes* des faubourgs de Salamanque ou des campagnes tolédanes. On a rapproché souvent (et le rapprochement s'offre de lui-même) le *Corbacho* de la *Celestina*. Nul doute que cette dernière ne doive beaucoup au premier, non seulement dans le fond, mais aussi dans la forme. Bien des emprunts de détail ont été signalés. Il n'y a entre ces deux œuvres maîtresses que la différence qui existe entre des croquis d'un artiste richement doué dont quelques-uns seulement sont poussés ou achevés, et un tableau définitif, où tout a été habilement disposé et mis en place. Le *Corbacho* a complètement relégué dans l'ombre les autres écrits d'Alfonso Martínez, l'*Atalaya de las Crónicas* (1443), compilation historique sans grande originalité qui résume l'histoire d'Espagne, depuis Walia jusqu'à Juan Ier inclusivement, et les *Vies de Saint Isidore* et de *Saint Ildefonso* (1444).

*
* *

12. La philosophie morale est encore représentée avec distinction par le bachelier **Alonso de la Torre**, auteur de la *Vision deleitable de la Filosofia y artes liberales*. La nature et le plan de cette encyclopédie se comprendront mieux si l'on songe qu'elle fut compilée, à la demande de Jean de Beaumont, prieur de Navarre, pour l'instruction du prince

1. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la Novela*, p. CXI.

Digitized by Google

Don Carlos de Viana, fils de Don Juan II, roi d'Aragon et de Navarre (1421-1461). On sait que ce malheureux prince fut l'un des hommes les plus instruits de son temps. Il avait composé (1452-54) une *Chronique des Rois de Navarre*, quelques traités moraux, et des vers qui sont perdus. Il fut l'ami d'Ausias March. La *Vision*, sous une forme allégorique et par la bouche de la Raison, de la Sagesse, de la Nature, etc., personnifiées, résume l'amas indigeste de la science médiévale, que traversent parfois certaines idées nouvelles et hardies, dont il est douteux au surplus que l'auteur ait bien saisi lui-même toute la portée. L'ouvrage ne vit plus guère que par certaines pages, mieux écrites que la plupart des *sommes* analogues.

Toute la haute spéculation, d'ailleurs presque exclusivement théologique, se sert encore du latin. Une partie importante de la pensée espagnole échappe ainsi à notre étude, ou ne nous appartient que par l'influence qu'elle exerce indirectement sur les lettres profanes. Parmi les théologiens de cette époque, le plus fécond (au point que sa redoutable fécondité passa en proverbe) fut Alfonso de Madrigal, évêque d'Ávila, dit le *Tostado* († 1450). Ses œuvres, en majeure partie latines, comprennent 24 volumes in-folio dans l'édition de 1615.

Ce fut aussi vers cette date que professait à Toulouse un barcelonais, Raimundo de Sabunde, dont Montaigne devait traduire l'œuvre principale et écrire « l'Apologie ». On sait quel cas l'auteur des *Essais* faisait du livre de la *Theologia naturalis sive Liber creaturarum*, « basti d'un espaignol baragouiné en terminaisons latines », mais cependant « trop riche et trop beau pour un auteur duquel le nom soit si peu cogneu ».

Digitized by Google

CHAPITRE II

RÈGNES DE ENRIQUE IV ET DES ROIS CATHOLIQUES
(1454-1516)

PREMIÈRE PARTIE : LA POÉSIE

1. *Poètes des Cancioneros.* — La poésie, sous les règnes de ces princes, n'est que la continuation de celle de l'époque précédente et elle a les mêmes caractères. Dans les *cancioneros* se mêlent les noms aristocratiques et ceux de poètes qui sortaient des plus basses classes de la société. Mais tous, littérairement parlant, appartiennent au même cercle: ils usent des mêmes procédés ; ils développent également les thèmes ordinaires de la poésie courtoise, ce qui n'empêche point de découvrir parfois, sous ce vernis trompeur, bien de la grossièreté et du cynisme. Aucune nouveauté non plus dans la forme ni dans la versification, toujours aussi riche en variétés métriques Quelques nobles inspirations s'élèvent, de temps à autre, au-dessus du niveau médiocre que ne dépassent point la plupart de ces versificateurs.

L'énumération suivante (chronologique autant que possible) des principaux d'entre eux continue celle de leurs prédécesseurs[1]. Rappelons que plusieurs appartiennent à la fois aux deux époques.

14. Anton de Montoro (1404-80), juif converti, était tailleur à Cordoue (*El Ropero de Córdoba*). Le recueil de ses poésies[2] montre un esprit fertile, audacieux, souvent cy-

1. Voyez les poètes antérieurs, p. 110 et suivantes.
2. *Canc. de A. de M.*, p. E. Cotarelo, Madrid, 1900.

Digitized by Google

nique, féroce pour ses ennemis ou pour ses rivaux auprès des grands, dont ils se disputaient les faveurs : Juan de Valladolid, Juvera, Diego le Chanteur (*el Tañedor*), frère de Martin, le héraut Toledo, etc. Il est bien possible qu'il ait collaboré, comme on l'en accuse, au scandaleux *Cancionero de Obras de burlas*, mais, malgré tout, sa muse populacière et picaresque sut trouver de courageux accents pour flétrir les pillages, les meurtres dont furent victimes les juifs de Carmona, de Jaén et de toute l'Andalousie, en 1474.

15. **Gómez Manrique**, seigneur de Villazopeque et Belbimbre (1412-1490), forme un contraste parfait avec le précédent. Grand seigneur, il jouera un rôle politique et militaire important sous Juan II et Enrique IV. Ses poésies[1], au nombre de 108, contiennent sans doute une foule de pièces selon le goût du jour, mais d'autres témoignent d'une inspiration plus élevée, par exemple celle en l'honneur de Santillana, son oncle (*Planto de las virtudes é poesía*), allégorie dans le genre de la *Coronación de Mosén Jordi*, de Santillana lui-même ; ou les nobles leçons morales que l'on trouve dans les *Consejos* ou *Coplas para el contador Diego Arias de Ávila*, qui prêchent la modération, dans la *Exclamación y querella de la gobernación*, et dans le *Regimiento de Príncipes*. Les compositions dramatiques de Gómez Manrique (une *Representación* pour la fête de Noël, des Lamentations dialoguées pour la Semaine Sainte, et deux petites pièces de circonstance, *mimos*), méritent une mention à part. Ce fut certainement l'un des meilleurs poètes de son temps.

16. **Pedro Guillén de Segovia** (1413 † après 1474), ou plus exactement *de Sevilla*, protégé d'Álvaro de Luna, et de l'archevêque Carrillo, émule et imitateur de Santillana, de

1. *Canc. de G. M.*, édit. Paz y Melia, 2 vol., Madrid, 1886 (*Escrit. Cast.*, vol. XXXVI et XXXIX).

Digitized by Google

Mena et de Gómez Manrique, mit les Psaumes en vers, rima un *Discurso de los doce estados del mundo*, des poésies amoureuses et satiriques et composa le premier dictionnaire de rimes castillan (*La Gaya de Segovia*).

17. Le connétable **Don Pedro de Portugal** était fils de cet infant don Pedro « *el qual anduvo las cuatro* (et plus tard *las siete*) *partidas del mundo* », et dont les récits de voyages sont restés populaires. Choisi pour roi par les Catalans, en 1463, il mourut en 1466. Il a laissé, avec quelques poésies lyriques, une composition à la fois morale et philosophique, en prose mêlée de vers, intitulée *Sátyra de felice é infelice vida*, où il chante ses malheurs amoureux, des *Coplas del contempto del mundo*, et la *Tragedia* (poème) *de la Reina Doña Isabel de Portugal*[1].

18. **Juan Álvarez Gato**, d'une bonne famille de Madrid (1433-96). Le recueil de ses poésies, qui sont au nombre de 97, a été conservé[2]. Les unes sont « *de amores* », les autres « *espirituales* et *contemplativas* », et ainsi, nous dit l'auteur, tout le livre est fait « d'or et de boue ». Parmi les premières, il y en a de charmantes, pleines d'une aisance élégante et d'une simplicité qui suffiraient à le placer en bon rang.

19. Mais le premier rang est dû sans conteste à **Jorge Manrique** (1440-1478), *comendador* de Montizón, neveu de Gómez Manrique et fils de Rodrigo Manrique, comte de Paredes. Il ne se distinguerait guère, il est vrai, des autres versificateurs de l'époque si, dans une heure d'inspiration, et sous l'empire d'un sentiment profond, il n'avait traduit, avec plus de bonheur que tant d'autres, la mélancolique tristesse qu'il ressentit, après la mort de son père, à la pensée de l'instabilité des choses humaines. Ses stances

1. Publié par Mme Michaelis de Vasconcellos, 1899 (*Homenage á Menéndez Pelayo*, t. I, 637).
2. *Canc. de A. G.*, p. E. Cotarelo, Madrid, 1901.

Digitized by Google

fameuses[1] ont fait oublier tout le reste : elles demeurent comme l'un des monuments achevés de la langue. Elles ont été imitées par Camoens, commentées par Montemayor et Gregorio Silvestre, glosées par Francisco de Guzmán, Rodrigo de Valdepeñas, Luís Pérez, Alonso de Cervantes, traduites dans toutes les langues (par Longfellow, en anglais) et même mises en musique. Rien chez elles n'a vieilli, parce que les sentiments qu'elles expriment sont de toutes les époques, et parce que la simplicité de l'expression n'avait point à craindre les injures du temps. Rien de plus simple en effet, ou, si l'on veut, de plus banal, que les idées qu'elles contiennent : fragilité des choses humaines, toute-puissance de la mort, qui ne respecte ni la grandeur, ni le mérite, ni les richesses; seule, la vertu peut défier le destin; le temps ne peut rien contre elle : son souvenir subsiste éternellement dans la mémoire des hommes. Ces lieux communs, cent fois répétés avant Manrique dans toutes les littératures, sacrées et profanes, souvent exprimées, même par les contemporains et par le propre père de l'auteur, reprises à l'envi par le chœur universel des poètes, n'ont jamais trouvé une forme plus parfaite, un accent plus pénétrant, une application plus directe aux personnages et aux faits de cette époque, si fertile en révolutions, en désastres, en exemples illustres de l'instabilité de la fortune. Les fréquentes allusions aux faits contemporains, sans obscurcir la pensée générale, lui donnent plus de vie et plus d'accent. Le mètre lui-même (la strophe octosyllabique de 12 vers avec ses quatre *quebrados* de 4 syllabes (*ABc ABc DEf DEf*), que le classique Quintana trouvait « fatigante, peu harmonieuse, très propre à donner naissance au *concepto* et à l'épigramme », s'harmonise bien avec la pensée. M. Menéndez Pelayo la juge au contraire « admirablement adaptée au sentiment », et, à notre avis, il a raison. Elle produit des effets inattendus; le *quebrado* semble une sorte de refrain funèbre,

1. Rééditées par M. Foulché-Delbosc, *Bibl. Hispanica*, t. XI.

Digitized by Google

de glas qui scande, à intervalles réguliers, la lamentation. Un exemple, au surplus, permettra de se faire sur ce point, où chacun juge à sa façon, une opinion personnelle :

Este mundo es el camino
Para el otro, que es morada
Sin pesar;
Mas cumple tener buen tino
Para andar esta jornada
Sin errar.
Partimos quando nacemos,
Andamos quando vivimos,
Y allegamos
Al tiempo que fenecemos :
Asi que quando morimos,
Descansamos.

20. **Cartagena**[1] (qu'il ne faut pas confondre avec l'évêque de Burgos, Alonso de Cartagena, mais qui fut sans doute un *caballero* de la Cour des Rois Catholiques), chanta, avec gentillesse et facilité, ses amours, sa dame Oriana, et la Reine Isabel. Il mourut pendant la conquête de Grenade.

21. Poète érotique comme le précédent, et amant plus malheureux encore fut **Garci Sánchez**, dit **de Badajoz**, quoique né à Écija (1450-1511). Plusieurs de ses pièces légères restèrent célèbres (le *Sueño*, ses *redondillas* et *villancicos*, ses *Lamentaciones de Amor*), et deux ou trois le méritent en vérité. Il eut l'idée bizarre d'approprier le Livre ou les *liciones* de Job aux *pasiones del Amor*, et montra les plus illustres des amants malheureux peinant dans l'*Infierno de Amor*, où il avait droit lui-même à un rang honorable. Une tradition contemporaine veut qu'il soit mort fou furieux, *loco en cadenas*, s'il faut prendre ces mots, peut-être purement métaphoriques, au pied de la lettre.

1. *The poet Cartagena*... b. Rennert, *Modern Lang. Notes*, 1894, IX, p. 20.

Digitized by Google

22. **Rodrigo Cota**, juif converti, vivait à l'époque de la prise de Grenade. On lui a attribué, sans fondement, différentes œuvres en vers ou en prose, mais le *Diálogo entre el Amor y un Viejo*[1] est certainement de lui, et c'est, pour le fond et pour la forme, l'une des plus gracieuses et des plus parfaites compositions de l'époque. Il se trouve dans le *Cancionero* général de 1511, et suffit amplement à mettre son nom en bonne place, à côté, mais non au-dessous, de celui de Jorge Manrique.

23. **Pedro Manuel Jiménez de Urrea** (1468 † vers 1530) est, de tous les poètes *castillans* de la couronne d'Aragon, le plus digne d'être cité. Son *Cancionero* parut en 1513[2]. Il contient, à côté de beaucoup d'imitations sans valeur, quelques compositions très dignes d'être sauvées de l'oubli, plus particulièrement les pièces où il raconte, avec une ingénuité rare à cette époque, ses amours de jeunesse (pour la belle moresque de Moragas, ou pour les dames de Saragosse); les poésies familières adressées plus tard à sa femme, María de Sessé, ou à sa mère, la comtesse d'Aranda; ses gracieux *villancicos* et *romances* populaires, et enfin, sous le titre de *Égloga*, une traduction (arrangée en deux actes pour la scène) du premier acte de la *Célestine*. Il a, d'autre part, imité cette dernière et l'a paraphrasée en prose dans sa *Penitencia de Amor* (1514)[3], qui est aussi une continuation des *Carcel* et *Cuestión de amor*, à la mode à cette époque. La *Penitencia* est suivie de quelques pièces lyriques.

24. La poésie religieuse et dévote est représentée surtout par **Juan de Padilla**, dit le Chartreux (1468 † vers 1522) (*El retablo de la vida de Cristo; Los doce triunfos de los doce apóstoles*, où l'on relève une curieuse imitation de la *Divina Commedia*); — par Fray **Íñigo de Mendoza**, dont le *Cancionero* parut vers 1480; — enfin par Fray **Ambrosio**

1. *Antolog. de poet. lír.*, tome IV, p. 1.
2. Réédité dans la *Biblioteca de Autores Aragoneses*, t. II (1878).
3. Réimprimée dans la *Bibliot. Hispan.*, t. X.

Digitized by Google

Montesino, dont les œuvres poétiques ne furent imprimées qu'en 1508[1]. — L'œuvre principale de Mendoza est la *Vita Christi*, fragment, en *quintillas*, d'un long poème interrompu, où l'on remarque un *auto de Navidad*. Ses poésies en l'honneur de la reine Isabel et de Fernando précisent l'époque où il écrivait. — Montesino, franciscain comme Mendoza, consacre exclusivement ses chants à des sujets pieux, qui servaient à l'édification de la cour et de la reine, sa protectrice. L'écho des chants populaires, qu'il glose dans ses *Dialogues de Noel*, et la peinture des vices contemporains qu'il attaque, forment l'élément le plus intéressant de son *Cancionero*.

*
* *

2. *Poésie satirique et politique.* — *Les Coplas.* — La satire politique n'avait que trop d'occasions de s'exercer, à une époque comme celle de Juan II et d'Enrique III; et, en effet, malgré le loyalisme traditionnel, elle commence à aiguiser ses flèches contre les puissants du jour, gouvernants, princes et favoris. Sous Juan II coururent les fameux couplets dits *de la Panadera*[2], à cause du refrain populaire où paraît la *Boulangère*. Dans les dernières années d'Enrique IV, entre 1465 et 1474, furent écrites les 149 *Coplas del Provincial*[3], grossière et scandaleuse invective, où presque tous les seigneurs et toutes les dames du temps figurent sous leurs vrais noms, et sont censés comparaître, comme les moines et les nonnes d'un couvent, devant le Père provincial, pour recevoir la pénitence de leurs fautes. Le nom de l'auteur, ou des auteurs, de ce curieux et cynique pamphlet a exercé, inutilement jusqu'ici, la sagacité des critiques. On l'a attribué à Acuña, à Cota, à Montoro, à Pulgar, à Palencia.

1. Rééditées dans la B. A. E., t. XXXV.
2. Gallardo, *Ensayo*, I, 613-17.
3. Edit. Foulché-Delbosc, dans la *Revue hispanique*, 1898, t. V, pp. 255-266.

Digitized by Google

Les *Coplas de Mingo Revulgo*[1] ont, du moins, une véritable valeur littéraire et un but plus élevé. Elles forment un dialogue (en 32 strophes composées d'une *redondilla* et d'une *quintilla*) entre deux pasteurs, *Gil Arribato*, sorte de devin ou de prophète, et *Mingo Revulgo*, personnification du peuple. Revulgo se plaint du triste état où il vit : ses brebis périssent parce qu'elles sont abandonnées des pâtres et des chiennes (Justice, Force, Sagesse et Tempérance). Les loups et les louves (*lobos hinchados*, *lóbas rabiosas*) dévorent peu à peu le troupeau. Arribato exhorte Revulgo à la patience : les bergers ne sont pas les seuls coupables ; lui-même, Revulgo, par ses fautes, n'est-il pas, pour sa part, responsable de tant de misères ? — Cette belle lamentation satirique, à la fois si simple et si ingénieuse, d'un tour très littéraire et d'un ton si ému, est restée jusqu'ici anonyme, mais il y a des raisons sérieuses de l'attribuer à Hernando del Pulgar, que nous allons rencontrer bientôt, et qui, le premier, l'a commentée. Dirigée manifestement contre Enrique IV et contre son favori, Beltrán de la Cueva, elle demeura longtemps populaire, et servit plusieurs fois de modèle et de thème à l'infatigable, autant qu'inutile, plainte des opprimés.

DEUXIÈME PARTIE : LA PROSE

3. *Littérature historique et morale.* — L'histoire, dans la deuxième partie du siècle, continue à être cultivée. Plusieurs auteurs recommencent à l'écrire en latin, langue à peu près abandonnée depuis la *Crónica* d'Alfonso X, et il faut voir sans doute dans ce fait l'influence de la Renaissance. Mais aucun de ces latinistes, dont Mariana terminera brillamment la liste, ni Alfonso de Cartagena (*Regum Hispanorum anacephalæosis*), ni Ruy Sánchez (*Historia Hispanica*, 1470), ni Juan Margarit, évêque de Girone (*Paralipomenon Hispaniæ libri X*, 1481-4), ni Lebrija, ni plus

1. *Antolog. de poet. lir.*, t. III, p. 5.

Digitized by Google

tard Lucio Marineo (*De rebus Hispaniae memorabilibus*, 1530) ne nous intéressent ici. La liste des historiens en langue vulgaire serait longue au xve siècle, depuis l'évêque Pablo de Santa María (Selemoh Halèvi), l'auteur de la *Suma de las Crónicas* et du poème des *Edades trovadas*, en 338 octaves de *Arte mayor*, jusqu'à Valera, Pulgar, Belnáldez, Enríquez del Castillo et quelques autres, qui suffiront ici à caractériser l'historiographie en langue castillane.

*
* *

Mosén **Diego de Valera** (né à Cuenca en 1412 † 1492), sorte « d'aventurier politique ou de chevalier errant », est « l'un des types les plus curieux de cette pittoresque et bigarrée société du xve siècle [1] ». Sa vie romanesque ne saurait être contée ici : c'est une suite de batailles, de défis, de duels, de missions diplomatiques, ce qui ne l'empêchait pas d'écrire une foule de livres ou de mémoires. Son principal titre littéraire est la *Crónica abreviada de España* (1482), dite la *Valeriana*, histoire générale aussi pleine de fables que vide de critique, et rédigée sur l'ordre de la reine Isabel, dont Valera était majordome et conseiller. La partie la plus intéressante est celle relative à l'époque contemporaine de l'auteur ; elle complète la *Crónica de Juan II*, à laquelle, selon quelques-uns, Valera aurait aussi collaboré. Le récit des événements du règne d'Enrique IV fait l'objet du *Memorial de diversas hazañas* [2], document important, mais moins curieux cependant que les vingt-sept lettres adressées par Valera à diverses personnes (*Epístolas enviadas en diversos tiempos é á diversas personas*).

Une douzaine de traités historiques ou moraux, écrits, comme les ouvrages précédents, dans un style pur et facile, complètent son œuvre (*Tratado de los linages de España ; — los Rieptos é desafíos ; — Ceremonial de príncipes ; — Provi-*

1. Menéndez Pelayo, *Antología*, t. V, p. 236.
2. B. A. E., *Crónicas de los Reyes*, III, t. LXX.

Digitized by Google

dencia contra Fortuna ; — Doctrinal de pri[illegible]s ; — Defensa de virtuosas mujeres, etc.). Ses poésies sont insignifiantes.

*
* *

Le roi Enrique IV trouva un autre chroniqueur dans la personne de son chapelain **Diego Enríquez del Castillo** (mort en 1480), dont la *Crónica de Enrique IV*[1] dénote, avec une recherche d'éloquence parfois déplacée, un réel talent de peintre. (Voyez, par exemple, le portrait physique du roi, sorte de colosse au nez écrasé avec une face et une crinière de lion, et qui ne trouvait plaisir que dans des chansons tristes, etc.). Elle fournit, de même que la *Crónica del Condestable Miguel Lucas de Iranzo* (mort en 1473), attribuée à **Juan de Olid**, des documents minutieux et riches sur l'époque.

Le livre des *Claros Varones*, de **Hernando del Pulgar** (1435 † après 1492), secrétaire et chroniqueur des Rois Catholiques, est un *De Viris illustribus* espagnol, dans le genre des *Generaciones y Semblanzas* de Fernán Pérez de Guzmán[2]. Il ne fut imprimé qu'en 1500, et contient les bibliographies des plus importants personnages de la cour d'Enrique IV. C'est, avec ses « letras[3] » adressées, de 1473 à 1483, à la reine, au roi de Portugal, à l'infant D. Enrique, oncle du roi, à son médecin, à sa fille, etc., le plus connu de ses ouvrages. Pulgar rédigea en outre la *Crónica de los Reyes Católicos*[4], dont le ton est trop uniformément celui d'un panégyrique émaillé de discours, selon la formule antique. Elle resta manuscrite jusqu'en 1565.

Il ne faut pas le confondre avec **Hernán Pérez del Pulgar**, que ses exploits à Grenade firent surnommer *El de las hazañas*, et qui écrivit *Algunas de las hazañas del gran capitán Gonzalo de Córdoba*, biographie publiée vers 1526, et réimprimée en 1834, par Martínez de la Rosa. — C'est la

1. B. A. E., t. LXX.
2. Édit. Llaguno y Amirola, 1775.
3. B. A. E., t. XIII (1872).
4. B. A. E. t. LXX.

Digitized by Google

même période glorieuse que racontent respectivement dans leurs *Historia de los Reyes Católicos*, **Andrés Bernáldez** († 1513), curé du village de Los Palacios (Séville), chapelain de l'archevêque D. Diego Deza, et ami de Christophe Colomb, et **Gonzalo de Ayora**, né à Cordoue dans les dernières années du règne d'Enrique IV. Outre l'Histoire des rois catholiques, ce dernier a laissé des lettres politiques intéressantes et quelques mémoires (par exemple sur la prise de Mers-el-Kébir, sur Avila).

Diego Rodríguez de Almella, archiprêtre de Val de Santibáñez, et chapelain des Rois catholiques, qu'il accompagna à Grenade, en 1492, est l'auteur du *Valerio de las Historias escolásticas y de España*, achevé en 1472, imprimé en 1487. C'est un traité de morale formé sur le plan du *De dictis factisque memorabilibus*, de Valère Maxime, et dans lequel la doctrine est appuyée sur des exemples tirés des chroniques. L'agréable mélange de morale et d'histoire assura à cette imitation quelque chose de la popularité du modèle. Almella avait composé un autre ouvrage historique : *Las Batallas campales* (1487), récit des plus illustres batailles, et une *Copilación* (inédite) *de las Crónicas* (1491).

Alfonso Fernández de Palencia (1423-92), qui avait, de même qu'Ayora, fréquenté les humanistes italiens, représente à la fois l'histoire, la science et la philosophie morale. Comme érudit, il traduisit les *Vies* de Plutarque (1491), Josèphe (1492), et composa le premier Dictionnaire latin-espagnol (1490). Comme historien et moraliste, il préluda, ainsi qu'il nous l'apprend lui-même, par quelques dissertations de moindre envergure, à une œuvre plus importante. Parmi ces essais, primitivement rédigés en latin, puis traduits par lui-même en castillan, nous citerons : la *Batalla campal de los perros y de los lobos* (1457), dont le titre et le sujet général put inspirer l'auteur de *Mingo Revulgo*, mais qui n'est qu'une suite de méditations édifiantes sur la vie considérée comme une lutte perpétuelle ; le *Tratado de la perfección del triunfo militar* (1459), manuel,

Digitized by Google

sous forme romanesque, à l'usage du parfait capitaine espagnol, et guide plein d'humour et de couleur à travers différents pays étrangers bien connus de l'auteur. Cet aimable ouvrage est, par le fond et par le style, l'un des meilleurs de l'époque. — L'œuvre à laquelle l'auteur se préparait par ces essais était « *La historial composición de los hechos de España* ». Il la réalisa — médiocrement d'ailleurs, — dans ses *Gesta Hispaniensia* ou *Décades*, restées inachevées et écrites en latin, où il raconte, non sans une vigueur parfois brutale, les faits contemporains (1440-77), et dans sa *Crónica de Enrique IV*, bien inférieure à la plupart de celles qui viennent d'être énumérées, mais dont, au surplus, l'attribution est douteuse.

Palencia mériterait une place à part dans l'histoire de l'humanisme espagnol, de même que **Juan de Lucena** qui mourut, comme lui, dans la dernière décade du siècle. Lucena avait publié, en 1463, un dialogue cicéronien (*Tratado de Vita Beata*) institué entre d'illustres contemporains, Alonso de Cartagena, évêque de Burgos, l'un des maîtres les plus écoutés de cette génération, Santillana et Mena, sur cette question : Qu'est-ce que le véritable bonheur ? Existe-t-il ici bas ? La réponse est négative : le bonheur est réservé, en l'autre monde, à ceux qui l'auront mérité ici-bas. La recherche d'une élégance et d'une noblesse toute classique est sensible dans ce dialogue, dédié à Juan II.

*
* *

4. *Littérature romanesque.* — La littérature romanesque se signala, pendant cette période, par quelques œuvres remarquables, dont deux tout au moins ont pris rang parmi les livres les plus importants de la littérature castillane, l'*Amadis* et la *Célestine*.

Ce fut peu de temps avant ces deux célèbres romans, en 1492, que parut la *Carcel de Amor*[1], du bachelier **Diego**

1. Réédit. dans la *Bibliot. Hispanica*, n° XV.

Digitized by Google

de San Pedro. L'auteur avait administré, pendant de longues années, au nom de D. Pedro Girón, la ville de Peñafiel et quelques autres localités de Castille. Il avait publié, l'année précédente (1491), le *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda*, « dédié aux Dames de la reine Isabel, lesquelles y trouveront des lettres et réflexions amoureuses ». Nul doute que ces dernières, comme tous les contemporains, n'aient en effet trouvé plaisir, sinon profit, dans cet agréable ouvrage, de même que dans le *Sermón de amores*, qui suivit. Mais elles en trouvèrent davantage encore dans la *Prison d'Amour* (*Carcel de Amor*), vaste composition romanesque, où, sous le couvert des amours de Leriano et de Laureola, l'auteur accumulait, sans grand souci du plan, des souvenirs et des confessions personnelles, des lettres d'amour, des aventures fabuleuses, un panégyrique des femmes, des allégories à la manière de Dante, et couronnait le tout par le suicide romantique de son héros. Ce livre célèbre eut, dans l'âge suivant, une trentaine d'éditions.

Il inspira plusieurs imitations, dont une, tout au moins, est digne de rivaliser avec le modèle. Je veux parler de la *Cuestión de Amor*, roman en prose mêlée de vers, qui fut composé, entre 1508 et 1512, dans le royaume de Naples (où se passe l'action). La *Cuestión* est un roman à clef, et M. B. Croce a donné les vrais noms des personnages. Seul celui de l'auteur, caché sous le pseudonyme de Vasquirán, a résisté à tous les efforts faits pour le découvrir. Peut-être est-ce le Vázquez, auteur d'un *Dechado de Amor* (vers 1510), qui rappelle beaucoup la *Cuestión*. Quant à cette « question amoureuse », dont on cherche la solution, elle ressemble fort à celle que discutent les bergers Salicio et Nemoroso, dans la première églogue de Garcilaso. Pour en finir avec San Pedro, disons qu'il se repentit dans sa vieillesse, d'avoir donné tant de leçons analogues à celles d'Ovide, et qu'il exprima ses repentirs en vers émus dans son *Desprecio de la Fortuna* (*Cancionero General*, n° 263).

Digitized by Google

*
* *

5. *L'Amadis.* — Le plus célèbre, sinon le premier en date des romans de chevalerie espagnols (nous avons parlé déjà, p. 74, du *Caballero Cifar*) fut l'*Amadis de Gaula*, le père et le modèle de tous ceux de ce genre qui inondèrent l'Espagne pendant le XVIe siècle jusqu'au *D. Quichotte*. Il est peut-être encore plus important par l'influence qu'il exerça sur les imaginations et sur les mœurs que par son mérite littéraire. Il fut composé à peu près à l'époque de la prise de Grenade (1492), et la première édition actuellement connue est de 1508[1]. L'auteur, *corregidor* de Medina del Campo, se nommait **Garci Rodríguez** (corrigé à tort dans les éditions subséquentes en **Ordóñez**) **de Montalvo**. A vrai dire, il se donne simplement comme le « correcteur des anciens originaux..., corrompus et composés en style antique ». « Il s'est borné, ajoute-il, à effacer les mots superflus et à les remplacer par d'autres d'un style plus poli et plus élégant. » Mais ceci ne s'appliquerait tout au plus qu'aux trois premiers livres, car le quatrième est certainement un complément de son invention, et le cinquième forme, sous le titre de *Las Sergas de Esplandián*, un ouvrage distinct.

Qu'étaient ces *antiguos originales* dont parle l'auteur? La question a donné lieu à de longues discussions. Il est certain que le roman d'*Amadis* était connu en Espagne dès le milieu du XIVe siècle (il avait alors trois livres seulement), et que, dès le commencement de ce même siècle, il était célèbre en Portugal. Un auteur portugais, probablement Joao Pires Lobeira, contemporain du roi Dionis et confondu par la suite avec un autre Lobeira (Vasco), introduisait, sur la demande de l'Infant (1291-1325) plus tard roi Alfonso IV, des modifications importantes dans l'épisode de Briolanja (imité du roman français

1. Édit. B. A. E., tome XL, 1857 (par Gayangos).

Digitized by Google

d'Agravain). Il mêlait au texte quelques vers, par exemple la chanson de *Leonoreta sin roseta*, qui figure sous son nom dans le *Cancionero Colocci-Brancuti*. L'origine et la langue du texte primitif nous échappent; nous ne savons s'il était en portugais ou en espagnol. Ce qui paraît certain, c'est que — s'il ne fut pas traduit d'un original français inconnu jusqu'ici — il doit beaucoup aux romans du cycle breton. Les noms, les épisodes empruntés au *Tristan*[1], à *Lancelot du Lac*, à *Maugis*, à *Renaud*, à *Girart de Viane*, l'inspiration, les sentiments, le type de civilisation qu'il reflète, tout le prouve.

Quoi qu'il en soit de ces questions non encore définitivement tranchées, l'*Amadis* ne devint véritablement populaire en Espagne qu'après être passé par la plume de Montalvo. Il dut cette popularité extraordinaire à plusieurs causes.

En premier lieu, l'histoire des amours d'Amadis et d'Oriane, traversées de tant d'aventures et menées à bien malgré tous les enchanteurs, géants, nains et endriagues, grâce à l'incomparable valeur du *Doncel del mar* et à l'inébranlable fidélité de la belle Oriane, convenait admirablement à la société raffinée et chevaleresque du xve et du xvie siècle. Dans Amadis, de même que la géographie et la chronologie restent confuses et imprécises, il n'y a point de caractères, de personnalités, de figures individuelles, mais plutôt des types représentatifs des vertus et des vices incarnés dans des corps humains. L'ensemble reproduit exactement non la réalité historique, mais l'idéal de cette époque, qui est résumée en quelques traits essentiels, plutôt qu'étudiée dans le détail multiple des passions et des caractères.

Le premier de ces traits, souligné surtout dans le personnage d'Amadis, c'est une valeur surhumaine, attribut fondamental du « Chevalier ». Cette valeur est mise à l'épreuve dans une foule de rencontres où l'imagination du romancier s'est donné carrière. La portée sociale et didactique de

1. Voyez un fragment d'un *Tristan* espagnol, du xive siècle, dans les *Annales de la Lit. esp.* de M. Bonilla, 1904, p. 25.

Digitized by Google

l'*Amadis*, considéré comme le manuel du chevalier accompli et comme le *doctrinal de principes y señores*, est sensible surtout dans les derniers livres du roman.

En second lieu, l'amour, suprême inspiration et unique mobile de tous les actes d'Amadis. Mais cet amour revêt presque partout un caractère relatif de pureté, de fidélité, de grâce décente et poétique. C'est un reflet de la pureté immaculée de Perceval et de Galaad, ou tout au moins de l'amour des Lancelot, des Yvain, des Tristan et autres chevaliers de la *Table Ronde*. La passion d'Amadis touche parfois à la folie, comme dans l'épisode de la *Peña pobre* ou du Beau Ténébreux : elle annonce les excentricités de *Don Quichotte* dans la Sierra Morena. D'ailleurs, les scènes les plus charmantes du roman procèdent de cette pure source chevaleresque : par exemple, le coup de foudre, lorsque Amadis aperçoit Oriane pour la première fois ; l'aubade, si espagnole, ou entrevue d'Amadis et d'Oriane à la fenêtre du palais, tableau qui fait songer, à la fois, à la scène immortelle entre Roméo et Juliette et aux entrevues héroïques de Rodrigue et de Chimène ; la scène d'amour dans la *floresta*, etc. C'est là qu'Amadis est véritablement humain ; c'est par là (et par là seulement, je le crains bien), qu'il peut encore nous toucher.

Une troisième qualité caractéristique d'Amadis — et celle-là très espagnole encore — c'est son loyalisme, sa fidélité à son seigneur naturel, le roi Lisuarte. Après sa belle, c'est pour lui qu'il brise tant de lances et qu'il triomphe de tant de géants. Ce parfait amant, ce chevalier sans peur et sans reproche, est aussi un vassal modèle.

A côté de lui, et pour varier quelque peu ce type, forcément monotone dans sa perfection surhumaine, d'autres chevaliers apparaissent, par exemple Galaor, plus aventureux dans sa bravoure, moins chaste dans sa passion, moins insensible aux œillades des langoureuses donzelles qui errent si librement à travers ces bosquets : on dirait un premier croquis du D. Juan espagnol. Puis Agrajes, Florestan, Gandalin, écuyer d'Amadis, Guilan *el Cuidador*,

Digitized by Google

devenu en France « Guillot le Songeur », le modèle de ces amants transis ou *embebecidos* que nous retrouverons jusqu'au XVIIe siècle. Et à côté de l'exquise Oriane, Briolanja et l'Infante Elisena, vers laquelle, aux rayons complaisants de la lune, la suivante Dariolette, qui a l'air échappée de la *Célestine*, conduit le roi Périon.

On a prétendu qu'il n'y avait rien d'espagnol dans Amadis, dont la patrie est ailleurs, et que la géographie, les noms, les traditions, le merveilleux, les paysages, tout enfin fait songer à une civilisation différente. Et certes l'on a raison, si l'on ne s'attache qu'au décor, à ce qu'il y a d'extérieur dans la fable. Mais au fond, remarque justement M. Brunetière, « il n'y a jamais eu de roman ni plus romanesque, ni plus chevaleresque, ni par conséquent plus espagnol ». En réalité, aucun livre d'imagination ne répondait mieux aux aspirations, à l'idéal chevaleresque, sentimental et moral de cette époque, et, s'il n'en eût pas été ainsi, son succès serait inexplicable. Aucun non plus ne satisfaisait mieux cette soif d'aventures, ce besoin de spectacles nouveaux, de choses étranges, cette curiosité qui poussait alors les navigateurs vers l'inconnu, vers les régions mystérieuses et fabuleuses, et que surexcitaient en ce moment, plus encore qu'elles ne la satisfaisaient, les merveilleuses découvertes de Colomb et de ses compagnons. Archalaüs l'Enchanteur et la fée Urganda, *la Desconocida*, les conduisaient dans le royaume du rêve. Cette fenêtre ouverte sur le merveilleux, au fond duquel on voyait briller la passion mystique et ardente, plaisait non seulement à l'Espagne, mais à toutes les imaginations de ce XVIe siècle commençant. Au fond de sa prison de Madrid, c'est l'*Amadis* que lisait le roi-chevalier ; c'est lui que liront encore sainte Thérèse et Ignace de Loyola.

Il ne faut pas oublier le mérite du style, qui est réel. Montalvo n'est pas un grand écrivain, sans doute ; il n'a pas grande originalité, mais son style est facile, coloré au besoin, délicat quand il le faut, un peu diffus et redondant dans la description de scènes toujours les mêmes, mais qui ne lassaient point les lecteurs d'autrefois.

Digitized by Google

C'est pourquoi la postérité a confirmé en dernier appel le jugement du curé et du barbier de D. Quichotte (« *el mejor de todos los libros de este género* »), jugement que Du Bellay formulait déjà à sa façon :

Tant que le monde demourra,
Le los d'Amadis ne mourra.

Montalvo exploita pour son propre compte le riche filon qu'il venait de découvrir. Il publia, en 1510, la suite de l'*Amadis*, sous le titre prétentieux de *Las Sergas* (ἔργα, exploits) *de Esplandián*, fils d'Amadis, long roman, très lu aussi en son temps, mais qui paraîtra bien monotone et fatigant aux lecteurs de l'*Amadis*.

Remarquons, à propos de ces premiers romans de chevalerie, qu'ils avaient été précédés de peu, en Catalogne et à Valence, par quelques œuvres analogues, telles que *Curial y Guelfa*, simple histoire d'amour, dont la langue et les héros sont catalans, mais dont les modèles sont certainement italiens et français[1]; et surtout, *Tirant lo Blanch*, de Joan Martorell (Valencia, 1490)[2], traduit en castillan, en 1511. Il semble qu'il y ait déjà, dans cette œuvre curieuse que Cervantes connaissait et qu'il proclamait un « *tesoro de contento y mina de pasa tiempos* », comme une première parodie de la chevalerie. La lutte de Tirant et du chien, son duel avec le Français Villermes (où tous les deux sont en chemise), les aventures, plutôt grivoises, de la jeune Placer-de-mi-vida et de la vieille Reposada, l'apparition de D. Quirieleison de Montalbán, donnent, en tout cas, un caractère bien particulier à cet original roman.

*
* *

6. *La Celestina.* — L'histoire de la prose au xve siècle se termine par le plus incontestable chef-d'œuvre que cette

1. Édit. Rubió y Lluch, Barcelone, 1901.
2. Édit. M. Aguiló, *Bibl. Catal.* Barcelone; 4 vol. — Reprod. en fac-similé par Archer M. Huntington, New-York.

Digitized by Google

dernière eût encore produit. *La Comedia de Calisto y Melibea*, bientôt connue sous le nom de la *Celestina*, fut imprimée dans les dernières années du xve siècle : la plus ancienne édition signalée est celle de 1499[1]. Les seize actes qu'elle contenait primitivement furent portés à vingt et un, en 1502, puis à vingt-deux en 1526, par l'introduction d'actes nouveaux entre les actes 14e et 15e. Mais l'authenticité de ces additions a été contestée, sans motifs bien sérieux, nous semble-t-il, du moins pour les actes intercalés en 1502 (actes 15-19). L'auteur anonyme déclare, dans le prologue, qu'il n'a fait que continuer le 1er acte, qui aurait été l'œuvre de Rodrigo de Cota ou de Juan de Mena. Une poésie acrostiche, jointe par l'éditeur Proaza à l'édition de 1501, révèle le nom de l'auteur des actes 2-16 : le bachelier Fernando de Rojas, né à la Puebla de Montalván (*El bachiller de Rojas acabo la comedia de Calysto y Melybea y fue nascido en la puebla de Montalvan*).

Ces faits ont donné lieu à de longues polémiques. Les uns, admettant la déclaration du prologue, pensent qu'en effet le premier acte n'est point de la même main que les suivants. Ils regardent comme auteur probable, Rodrigo Cota *El viejo* (ou de Maguaque), ou Juan de Mena, indiqués l'un et l'autre par l'édition de 1501, ou même Juan del Encina; mais chacune de ces hypothèses se heurte à des objections très fortes. Les autres, ne trouvant aucune différence essentielle de fond ni de forme entre le premier acte et les suivants, n'admettent qu'un seul auteur, et cet auteur serait **Fernando de Rojas**, né à la Puebla de Montalván (v. 1475 † après 1536), juif converti et, plus tard, *alcalde mayor* intérimaire de Salamanque. Cette dernière conclusion semble solidement appuyée par la découverte récente d'une déposition, faite en 1525-26, dans un procès

1. *Comedia de Calisto y Melibea*. Réimprimée par R. Foulché-Delbosc dans la *Bibliot. Hispanica*, n° I (texte de 1501) et n° XII (texte de 1499). — La *Celestina*, tragicomedia de Calisto y Melibea. Conforme á la edición de Valencia de 1514, reproducción de la de Salamanca de 1500. Vigo, Krapf, 1899-1900.

Digitized by Google

d'Inquisition, par un certain juif, Álvaro de Montalván, beau-père, y est-il dit, du « *bachiller Rojas que compuso Melibea* ». Ledit bachelier Rojas avait, dans cette même affaire, déposé lui-même quelques années auparavant. — Reste la déclaration formelle de Rojas relative à l'auteur du Ier acte. Les raisons alléguées pour expliquer ses scrupules à s'en déclarer personnellement l'auteur ne sont point bien convaincantes, et il faut peut-être s'en tenir provisoirement à l'hypothèse conciliante de Los Ríos : Rojas a continué ce qu'un autre (Cota ?) avait commencé, mais en remaniant ce début, de telle façon que l'unité de style s'explique aisément.

Quant à l'attribution des actes 15-19 à un auteur différent, elle se fonde exclusivement sur des appréciations littéraires, au sujet desquelles il est assez difficile de se mettre d'accord. Au contraire, l'apparition tardive de l'*auto* de Traso, ajouté en 1526 entre le 18e et le 19e actes, et des raisons intrinsèques concourent à faire absolument rejeter l'authenticité de cette addition. Il est attribué à un certain *Sanabria*.

Quelles que soient les conclusions définitives des érudits, elles ne diminueront point le mérite de l'œuvre. Ce mérite est moins dans l'invention de la fable que dans celle des caractères, dans la profondeur psychologique des sentiments, dans le caractère vraiment humain des passions et enfin dans la supériorité de la forme.

Malgré les titres de *Comédie* et de *Tragi-comédie*, malgré l'emploi de la forme dialoguée, la *Célestine* n'est point un drame représentable, mais une suite de scènes, où, sous prétexte de mettre les jeunes gens en garde contre les entraînements de l'amour coupable et les mauvaises fréquentations, on nous raconte les amours naissantes de deux jeunes gens, Calixte et Mélibée (probablement de Salamanque, peut-être de Tolède), les diverses péripéties de cette passion contrariée par les parents, favorisée par des serviteurs intéressés, la mort de Calixte poursuivi par des assassins, enfin le suicide de Mélibée, qui se précipite du haut d'une tour, lorsqu'elle apprend que son ami n'est plus. Autour d'eux s'agitent divers personnages, en premier lieu

Digitized by Google

la vieille Celestina, entremetteuse, puis des valets vicieux, des brelandiers, des matamores, des servantes sans pudeur, des bourgeois, toute une foule de figures tour à tour comiques et tragiques, charmantes ou horribles.

Parmi ces personnages très vivants et très pittoresques, le plus étonnant, par son réalisme et par son relief, c'est celui de Celestina, qui est devenu un type définitif et universel. A côté de lui, tous les autres pâlissent; mais, par leur réunion, ils peignent admirablement les bas-fonds et les vices de cette même société dont l'*Amadis* nous a montré les nobles aspirations et l'idéal chevaleresque. La crudité de cette peinture, évidemment tracée d'après le modèle vivant, en plein air et non dans le jour atténué des Académies, fait de la *Célestine* le premier en date des romans picaresques.

L'auteur n'a point assurément une conception optimiste de la nature humaine : ce sont au contraire ses faiblesses, ses laideurs qui l'attirent surtout. Mais nul, jusque-là, n'a mieux compris les entraînements et la poésie de la passion ; nul n'a marqué, avec plus de force, cette fatalité qui pousse les choses et les êtres les plus beaux vers la ruine et la mort. Et c'est à cause de l'universalité et de l'exactitude de cette psychologie que la *Célestine* est restée bien plus vivante que l'*Amadis*, dont tout le côté chevaleresque a été tué par le ridicule.

C'est cette philosophie de la passion, ainsi que les qualités de forme, qui appartiennent en propre à l'auteur de la *Célestine*. Pour l'intrigue, pour les caractères, il a puisé de toutes parts. Il doit à l'archiprêtre de Hita (particulièrement le type de Celestina, qui paraît une réplique de la Trota Conventos), à l'archiprêtre de Talavera, au *Pamphilus*, à Ovide, à bien d'autres encore, dont il ne tait point les noms. Mais, en dépit de tous ses emprunts (dont la liste détaillée serait longue), il reste original. Sa langue, son style égalent les plus beaux de la littérature tout entière, et nous n'en exclurions pas le style de Cervantes lui-même, si la *Célestine* avait la mesure, le goût, l'élégance vraiment classique

Digitized by Google

du *D. Quichotte*, et si la grammaire et le vocabulaire, à cette époque, avaient définitivement acquis la précision et la fixité qu'une longue suite de bons écrivains allaient lui donner. La verve fougueuse de l'auteur, son éloquence s'épanchent largement, comme celle de Juan Ruíz, mais sans l'entrave du mètre, ou comme celle de Martínez, mais avec plus d'éclat et de force que lui.

Le succès de la *Célestine* fut rapide et complet, son influence sur le roman et sur le théâtre, considérable. Elle fut continuée, en prose et en vers, commentée, imitée, mise sur la scène, traduite dans toutes les langues d'Europe. C'est un des plus précieux cadeaux faits par l'Espagne à la littérature européenne.

*
* *

7. *Le théâtre.* — Malgré quelques essais timides, le théâtre espagnol ne commence guère qu'avec **Juan del Encina**[1] (1469-1539?), dont l'activité littéraire correspond au règne des Rois Catholiques. Né probablement au village d'Encina de San Silvestre, élevé à Salamanque, il débuta par des poésies, qu'il publia en 1496, avec huit pièces dramatiques. Il quitta l'Espagne pour Rome, où il devint « Familier de Sa Sainteté » Alexandre VI. Il y résida jusqu'en 1519, sauf pour s'acquitter des devoirs de la charge d'archidiacre de Málaga, qu'il avait obtenue (sans être prêtre encore) en 1509. En 1519, il fit le pèlerinage de Jérusalem, où il célébra sa première messe. Il a raconté son voyage dans le poème (en vers d'*arte mayor*) de la *Trivagia*. Quelque temps avant, il avait changé l'archidiaconat de Málaga pour le prieuré de León. On ne sait rien de positif sur ses dernières années.

Les œuvres d'Encina insérées dans son *Cancionero*, en 1496, sont : une imitation des *Églogues* de Virgile, *Las Bucólicas*, où abondent les allusions contemporaines ; des

1. Edit. Cañete et Asenjo Barbieri, Madrid, 1893.

Digitized by Google

poésies lyriques qui comprennent de médiocres compositions religieuses; des poèmes allégoriques (*El triunfo de amor*, *el Testamento de amores*, *la Confesión de amor*, *la Justa de amor*), ou héroïques (*el Triunfo de la Fama*, pour célébrer la reddition de Grenade; celui-ci plus intéressant que ceux-là); quelques œuvres burlesques ou coq-à-l'âne versifiés, entre autres ces fameux *Disparates trovados*, qui devinrent proverbiaux. La *Tragedia à la Muerte del Principe D. Juan*, fils des Rois Catholiques (100 strophes d'*arte mayor*, avec *romance* et *villancico*) ne figure que dans les éditions postérieures, puisque ce jeune prince tant pleuré mourut en 1497. Mais ce qui est resté vraiment vivant dans son œuvre, ce sont d'abord ses *villancicos* et les poésies pastorales, d'une si naïve saveur populaire, puis, et surtout, ses compositions dramatiques. Ces compositions (désignées sous le nom de *representaciones*, *autos*, *farsas*, mais surtout *églogas*, nom qui paraît remonter aux *Bucoliques* de Virgile), roulent souvent sur des sujets religieux: *Representación de la Pasión*, *de la Resurrección*, trois Eglogues pour Noël. Les personnages sont empruntés au peuple; ils parlent un langage rustique, une variété de patois Salmantin ou *Charruno*, qui restera typique et qu'on qualifie de dialecte *sayagués* (c'est-à-dire de Sayago, près de Zamora et de Salamanque). Rien de plus vivant que ces scènes tirées de la vie ordinaire, par exemple, l'*Auto del repelón*, ou de la bagarre, entre bergers et étudiants de Salamanque, l'églogue des Jours gras (*antruejo*), les deux églogues de Pascuala et Mingo et de l'écuyer Gil, celle de Bras et Juanillo, celles de l'*Escudero que se tornó pastor*, et des *Pastores que se tornaron palaciegos*. — Ce qui est remarquable, c'est que, malgré leurs sujets et leur langue populaires, ces pièces furent presque toujours représentées dans les palais et chez de grands seigneurs, tels que D. Fadrique Álvarez de Toledo, duc d'Albe, maître et protecteur d'Encina. Restent encore en dehors du *Cancionero* de 1496 trois pièces postérieures, qui datent du séjour d'Encina en Italie, et qui témoignent, surtout la dernière, d'un effort pour élargir et pour ennoblir le théâtre.

Digitized by Google

Ce sont l'*Eglogue de Fileno et de Zambardo*, l'*Eglogue de Cristino et de Febea*, et la *Farsa de Plácida y de Vitoriano*. La *Farsa* fut représentée à Rome, en 1512. Elle est précédée d'un prologue (ou *Introïto*) et a reçu les éloges de Juan de Valdés. — Ces titres suffisent pour mériter à Encina le surnom de *Père du théâtre espagnol*, qui lui est donné d'ordinaire. S'il n'a pas proprement fondé ce théâtre, il l'a du moins émancipé, sécularisé et enrichi. Après lui, ainsi que nous le verrons, la production dramatique ne cesse plus.

La poétique d'Encina est formulée dans son précieux traité en prose : *Arte de la poesia*[1], qui, s'il ne contient pas grand'chose que l'on ne retrouve avant lui, dans les *preceptistas* provençaux particulièrement, s'inspira du moins de la science plus moderne de son maître à Salamanque, l'humaniste Nebrija. Ajoutons qu'Encina fut habile musicien, qu'il composait lui-même la musique de ses vers et que cette dernière nous a été conservée[2].

1. *Antología de poet., cast.*, t. V, p. 30-47.
2. Barbieri, *Cancionero musical de los siglos* XV y XVI, Madrid, 1890.

Digitized by Google

Digitized by Google

TROISIÈME ÉPOQUE

LE GRAND SIÈCLE ou « SIÈCLE D'OR »

1. *Résumé historique*

Dynastie de Habsbourg. — Carlos V, Empereur (Ier en Espagne, 1516-1555). — Felipe II (1555-1598). — Felipe III (1598-1621). — Felipe IV (1621-1665). — Carlos II (1665-1700).

Avec les Habsbourgs nous entrons dans la période la plus brillante de la littérature. Cette période est longue et riche : elle se prolonge pendant plus d'un siècle jusqu'aux débuts du règne de Carlos II. Nous la diviserons en trois périodes, dont la première s'étendra jusqu'au règne de Felipe II, la seconde, jusqu'à la mort de Lope de Vega (1635), la troisième jusqu'à celle de Calderón (1681). Ces divisions, qui ne sauraient d'ailleurs avoir rien d'absolu, correspondent au début, — à l'apogée, — au déclin de ce que les Espagnols appellent le *Siècle* ou *Age d'or*, expression chronologiquement assez imprécise, mais qui convient plus spécialement à la seconde de nos périodes : c'est celle de Cervantes et de Lope de Vega.

On sait, sans qu'il soit désormais nécessaire d'entrer dans les détails, le rôle prépondérant que va jouer l'Espagne pendant cette période. Maîtresse d'elle-même, enrichie par les trésors du nouveau monde qu'elle peut croire inépuisables, elle lutte désormais non pour reconquérir son territoire naturel, ou pour assurer son unité, mais pour la domination universelle, aussi bien dans l'ordre matériel que dans l'ordre des idées, et cherche à imposer par la force son idéal religieux et monarchique :

Un monarca, un imperio y una espada[1].

1. Sonnet d'Acuña à l'Empereur.

Digitized by Google

Afin d'assurer cette hégémonie, elle combat surtout contre la France, et c'est l'Italie qui est le théâtre ordinaire de ce duel aux multiples péripéties. Les guerres religieuses sévissent dans les Pays-Bas et en Allemagne, sans parler des côtes méditerranéennes (où, de Tunis à Lépante, l'Espagne ira chercher ses anciens ennemis), ni de l'Océan, où Anglais et Flamands lui disputent la suprématie. Dans cette croisade contre l'hérésie, elle est puissamment aidée par l'Inquisition, qui écrase impitoyablement en Espagne toute pensée hétérodoxe. La réalisation de ce double idéal politique et religieux, auquel la nation sacrifie ce qui lui restait de liberté communale (les *Comuneros* de Castille, les *Germanías* des côtes du Levant), surexcite, mais épuise à la longue l'énergie accumulée pendant les siècles précédents. La faillite finale de l'œuvre entreprise par le génie de l'Empereur et poursuivie par la patience habile de Felipe II, devient sensible dès Felipe III : elle se précipite et s'achève sous les deux règnes suivants. — Le Portugal, réuni à l'Espagne en 1580, s'affranchit de nouveau en 1640. Les Pays-Bas échappent à leur tour, par le traité de Westphalie (1648), à l'Espagne, qui gardera cependant ses possessions d'Italie et d'Amérique.

*
* *

Les Beaux-Arts. — Au point de vue artistique, cette époque est aussi, dans l'ensemble, la plus brillante de l'histoire d'Espagne. Le pays tout entier se couvre de monuments, de statues, de tableaux, d'œuvres d'art qui en font un vaste musée. La Renaissance italienne exerce son influence prépondérante, jusqu'à ce que les artistes espagnols, élevés pour la plupart à cette école, deviennent eux-mêmes des maîtres, et acquièrent une originalité propre. L'architecture dite *plateresque* est toujours en honneur, moins admirable, à coup sûr, par l'originalité ou par l'unité du style que par son inépuisable richesse décorative. On en peut voir de remarquables exemplaires dans les cathédrales de Salamanque (commencée en 1509), de Ségovie (1525-77),

Digitized by Google

de Plasencia, de Grenade, de Jaén, de Málaga, à San Marcos de León, à l'Hôpital de Santa Cruz, de Tolède, etc. — Les principaux architectes sont Diego de Siloe († 1563), Enrique et Antonio Egas, Juan de Valleja, Alonso Rodríguez, Juan Gil et Rodrigo Gil de Hontañón, Alonso de Covarrubias, Machuca, Riaño, etc. Les caprices d'un art qui se plaît à rivaliser avec l'exubérance luxuriante de la nature et à semer ses créations de monstres fantastiques l'ont fait appeler, dans ses manifestations postérieures et décadentes, *Grotesco* (de l'italien *grotta*, grotte et rocaille) ou *Monstruoso*. Vers la fin du XVIe siècle, Juan de Herrera inaugure un style pseudo-romain, conforme au canon antique et dont l'Escorial (1575-82) et la cathédrale de Valladolid restent les modèles : la nudité et la froideur de ces masses énormes causent d'ordinaire plus d'étonnement que d'admiration. — La sculpture, de son côté, se développe avec éclat. Felipe Vigarni ou de Bourgogne, Gil et Diego de Siloe, Vasco de la Zarza, Francisco de Villalpando, Pompeio Leoni, Guillén Xamete, Juan de Badajoz, les Aragonais Damián Forment et Diego Morlanes, Juan de Talavera, Rodrigo et Martín Haya, en sont les principaux représentants. — Une variété particulièrement espagnole est la *sculpture sur bois*. Nous ne parlons pas seulement des rétables, portes ou stalles sculptées, qui ne sont nulle part plus riches qu'en Espagne (Burgos, Tolède, Zamora, León, Séville, Astorga, S. Benito de Valladolid, Barcelone, Palma, etc.), mais dont les équivalents se retrouvent ailleurs. Nous faisons allusion aux statues en bois, peintes et le plus souvent rehaussées d'or (*estofado*), dont les plus beaux échantillons sont à Séville (les *Pasos*, ou scènes portatives de la Passion), et au musée de Valladolid. Les plus célèbres représentants de cet art national sont Alonso Berruguete (1480-1561), Gaspar Becerra (1520-70), Juan de Juni (vers 1596), Miguel de Ancheta; puis Gregorio Hernández (1566, † v. 1622), Jerónimo Hernández († v. 1646), enfin Martínez Montañès († 1649), le plus illustre peut-être, et enfin Alonso Cano (1601-67). Beaucoup de ces sculpteurs furent aussi peintres.

Digitized by Google

La dynastie des Arfe (Enrique, Antonio, Juan) se distingua dans l'orfèvrerie religieuse. Les plus remarquables chefs-d'œuvre en ce genre appartiennent à ce siècle [*custodias* de Cordoue (1553), Tolède (1524), Sahagún, Santiago (1544), Ávila (1571), Séville (1587), Valladolid (1590); *las andas* (brancards) de León, etc.[. La ferronnerie d'art (les grilles des cathédrales) produisit aussi des œuvres admirables à Burgos, à Tolède, à Pampelune, etc.

Nous ne pouvons qu'énumérer ici les noms les plus connus parmi les peintres : ils appartiennent d'ailleurs pour la plupart à la fin du XVIe et à la première moitié du XVIIe siècle : Luís de Morales, *el divino* († 1586), Antonio Moro, Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz (1551-1610), portraitistes; Teotocópuli, dit *El Greco* (1548-1625), l'un des artistes les plus originaux et le vrai prédécesseur de Velázquez, Juan de las Roelas (1560-1625), Francisco Herrera (1576-1656), les Valenciens Ribalta († 1628) et José Ribera (1588-1656), les Andalous Zurbarán (1598-1661), Céspedes (1538-1608), auteur d'un poème sur la peinture, Alonso Cano, nommé plus haut, et enfin les deux grands maîtres, gloire de la peinture espagnole, Diego Velázquez (1599-1660), et Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682).

L'art de la musique s'honore des noms d'Ureña, de Francisco de Salinas, de Soto, de Morales et de Victoria.

Le mouvement scientifique au XVIe siècle en Espagne est remarquable, quoique les Espagnols soient assez portés à en exagérer la valeur absolue. A ce point de vue encore, le XVIe siècle est la grande époque. Les savants dans toutes les branches des connaissances abondent. On en trouvera la liste et l'éloge dans la *Cultura científica de España en el siglo XVI* (1893), par D. Acisclo Fernández Vallín, et dans *La Ciencia Española*, de M. Menéndez Pelayo (3e édition. *Colección de Escritores Castellanos*, tomes LII, LVII et LXIV.

Digitized by Google

PREMIÈRE PARTIE

DÉBUT DU SIÈCLE D'OR

DU SECOND TIERS DU XVIe SIÈCLE A L'AVÈNEMENT DE FELIPE II

Principaux auteurs étrangers contemporains

1° **En France.** — Poètes. — Clément Marot, *Adolescence Clémentine* (1532), *Psaumes* (1541-1543). — Marguerite de Navarre, *Poésies* (1531-1547). — Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française* (1549). — Ronsard, *Odes* (1550), *Hymnes* (1555). — *Mystères et Farces.* — Jodelle, *Cléopâtre* (1552).

Prosateurs. — Calvin, *Institution* (1536-1541), *Sermons.* — La Boétie, *Contr'un* (vers 1548-1550). — Despériers, *Cymbalum mundi* (1538), *Joyeux Devis.* — Rabelais, *Pantagruel* (1533), *Gargantua* (1535), 3e livre (1546), 4e livre (1552). — Les Humanistes et savants : Budé (1468-1540), Turnèbe † 1565, Robert et Charles Estienne, Henri Estienne (1528-1598), Amyot (1513-1593). A leur tête il faut placer le cosmopolite Erasme (1467-1536).

2° **En Italie.** — Poètes. — Ariosto (1474-1533); *Orlando Furioso* (1516-1532). — Rucellai (1475-1525). — Michelangelo (1475-1564). — Trissino (1478-1550). — Molza (1489-1544). — Vittoria Colonna (1492-1547). — Berni (1498-1535). — Bernardo Tasso (1493-1569). — Aretino (1492-1557). — Alamanni (1495-1556). — Annibal Caro (1507-1566). — Tansillo (1510-1568).

Historiens. — Paolo Giovio (1483-1552). — Guicciardini (1483-1540). — Machiavelli (1469-1527) : *le Prince* (1514-1518), *Décades* (1515-1520), *Hist. de Florence* (vers 1525). —

Digitized by Google

Vettori, *Hist. d'Italie* (vers 1527). — Benedetto Varchi (1503-65). Benvenuto Cellini (1500-1571). — Vasari (1511-1574).

Conteurs, Moralistes, etc. — Bembo (1470-1547). — Baldassare Castiglione (1478-1529), *Cortigiano* (1528). — Bandello (1485-1561). — Firenzuola (1493-1545). — Giraldi Cinzio (1504-1573).

Dramatiques. — Bernardo Dovizi (1470-1520) : *La Calandria* (1513). — (*Alamanni*, *Rucellai*, *Aretino*, *Machiavelli*, *Giraldi*). — *Les Ingannati* (1531). — Cecchi (1518-1587).

Les grands humanistes de l'âge précédent ont disparu, mais les beaux-arts jettent un merveilleux éclat à la cour de Léon X.

Digitized by Google

CHAPITRE PREMIER

LA POÉSIE

2. *Lyrique italienne.* — Cette époque est caractérisée, comme la précédente, par l'imitation des modèles antiques, mieux étudiés et plus connus, et surtout de la poésie italienne considérée, plus ou moins inconsciemment, comme une source de rénovation et d'enrichissement. La poésie de l'âge précédent, trop artificielle, en général, dans ses inspirations, trop compliquée dans ses formes vieillies, ne suffisait plus aux idées et aux goûts nouveaux : on avait le sentiment qu'il lui manquait la noblesse, l'ampleur et la perfection classique. Comme l'Italie était l'héritière directe de Rome, que les poètes y abondaient, et que les événements politiques tendaient de plus en plus à rapprocher les deux nations, ce fut naturellement de ce côté que se tournèrent les poètes de la péninsule, en quête de nouveautés. On a retenu, comme significative, l'anecdote de la rencontre à Grenade, en 1526, du Vénitien Navagiero avec Boscán ; mais l'italianisation de la poésie castillane, déjà commencée d'ailleurs, devait forcément se produire et se développer. Elle souleva au surplus quelques protestations, en partie fondées, de ceux qui restaient attachés à la vieille école nationale, et cette lutte est l'un des épisodes intéressants de l'époque que nous allons étudier.

Il n'est point douteux que la double imitation des grands modèles classiques et italiens n'ait été très profitable à la perfection de la forme poétique et qu'elle n'ait fourni un idéal de beauté inconnu ou à peine entrevu jusque-là. La poésie et la littérature en général acquirent, par l'étude et la fréquentation des chefs-d'œuvre, quelques-unes de ces

Digitized by Google

qualités qui caractérisent les « classiques ». Mais n'y perdirent-elles point par contre quelque chose de leur originalité et de leur sincérité ? Le divorce entre la littérature et la vie réelle ne date-t-il pas de cette époque, ou du moins ne devint-il pas particulièrement sensible à cette époque ? La poésie lyrique, en particulier, quoique s'inspirant d'autres principes littéraires, ne va-t-elle pas, plus encore que dans l'âge précédent, se désintéresser de toutes les grandes questions, de toutes les fortes passions contemporaines, et, par là, ouvrir le champ à toutes les conventions, à tous les artifices, à tous les caprices d'une imagination sans frein et sans contrepoids dans les réalités ? « Tandis que se résolvaient, pendant le XVIe siècle et les suivants, les plus redoutables problèmes de la conscience, soit dans les controverses religieuses, soit sur les champs de bataille, la poésie, indifférente à ces profonds changements, s'amusait à reproduire des fables mythologiques, à célébrer les prouesses merveilleuses de héros imaginaires, à peupler plaines et forêts de satyres, de bergers, de nymphes et de bergères, à tracer des tableaux fantastiques où tout apparaissait faussé : la terre et le ciel, l'homme et la nature... Qui reconnaîtrait dans les vers de Hurtado de Mendoza l'habile diplomate, le politique expérimenté, ou, dans les strophes aimables de Garcilaso, le valeureux soldat de cet âge de fer[1] ? »

*
* *

3. *Boscán.* — Ce **Juan Boscán Almogaver** (v. 1490-1542), qui le premier introduisit, systématiquement et de propos délibéré, les procédés et les formes de la lyrique italienne en Espagne, était un Barcelonais, presque un étranger pour les purs Castillans. Le recueil de ses vers parut en 1543, un an après sa mort, par les soins de sa veuve[2]. Le contenu et la disposition de cet ouvrage sont instructifs. Le premier livre

1. G. Núñez de Arce, *Discurso sobre la poesía*, 1887.
2. *Obras de Boscán*, édit. Knapp, Madrid, 1875. — B. A. E., t. XXXII et LXII.

Digitized by Google

renferme toutes les poésies à la mode espagnole, antérieures à la conversion littéraire de l'auteur (*Coplas*, *Villancicos*, *Canciones*, allégorie de la *Mar de amores*). Le deuxième et le troisième livres contiennent les vers *al itálico modo*. Ils sont précédés par un prologue (*Epistola á la Duquesa de Soma*), qui est une déclaration de principes, le vrai manifeste de la nouvelle école. Quatre-vingt-douze sonnets et onze *Canciones* composent le deuxième livre. Dans le troisième, se trouve le long et ennuyeux poème de *Héro et Léandre*, en hendécasyllabes blancs (*sciolti*), imité de Bernardo Tasso; des *Capítulos* élégiaques, qui nous paraissent le chef-d'œuvre de l'auteur; deux épîtres, dont l'une intéressante tout au moins par le nom du destinataire, D. Diego de Mendoza, enfin une *Alegoría* en octaves, imitée des *Stanze* de Bembo.

Boscán n'est point un poète de génie, tant s'en faut; c'est un homme de goût qui sait ce qu'il veut et qui l'exécute. Il a réussi à orienter définitivement le goût public vers l'Italie; il a introduit, ou remis en honneur, cinq combinaisons métriques qui vont faire fortune : la *Canción* toscane, les *octavas rimas*, les *versos sueltos*, les tercets et les sonnets. Il a fixé aussi le type, jusque-là un peu flottant, de l'hendécasyllabe régulièrement accentué. Enfin Boscán a rendu un signalé service à la prose par sa traduction[1] du *Cortigiano* de Castiglione (vers 1534) : elle passe pour un modèle, sinon d'exactitude, du moins de pureté et d'élégance.

*
* *

4. *Garcilaso de la Vega*. — Le quatrième livre des œuvres de Boscán renfermait les poésies de son jeune et illustre ami, **Garcilaso de la Vega** (1503-1536), qui appartenait à une famille aussi connue dans l'histoire des lettres que dans l'histoire politique. Ce poète charmant, mort à trente-trois ans, a séduit ses contemporains, et sa grâce virile, sur laquelle une mort aussi prématurée qu'héroïque au siège

1. Éd. A. M. Fabié, *Libros de antaño*, t. III (1873).

Digitized by Google

d'une misérable bicoque de Provence, a jeté un voile mélancolique, reste sensible encore dans ses vers. La guerre, la politique, et ses goûts personnels le retinrent longtemps en Italie, où il se lia avec quelques-uns des écrivains les plus célèbres de l'époque (de 1529 à 1530, puis de 1532 jusqu'en 1536). Il écrivait avec la même facilité des vers espagnols, italiens ou latins. L'influence des Italiens, et plus particulièrement du vieux Sannazar, de Bernardo Tasso et du jeune Tansillo, est aisément reconnaissable dans toutes ses poésies.

Ses œuvres[1], d'ailleurs peu nombreuses, se composent de 3 églogues, de 5 *canciones*, de 2 élégies, d'une épître et de 37 sonnets. La première églogue (*Salicio y Nemoroso*) passe pour son chef-d'œuvre. Dédiée à D. Pedro Álvarez de Toledo, vice-roi de Naples de 1532 à 1553 (*Albano* dans l'églogue), elle célèbre, en strophes de 14 vers hendécasyllabiques mêlés d'heptasyllabes (ABCBACCddeEFeF), les infortunes amoureuses des bergers *Salicio* (Garcilaso lui-même), dédaigné par son amie Galatea, et de *Nemoroso* (Boscán? Antonio de Fonseca?), qui a perdu celle qu'il aime, Elisa (*Isabel* Freyre Fonseca?). — La 2e églogue, en tercets (qui offre quelques exemples de *rima percossa* ou au milieu de l'hendécasyllabe, autre emprunt à Sannazar), constitue l'effort le plus ambitieux de Garcilaso; mais précisément l'effort est trop visible. C'est une élégie : le berger Albanio raconte sa folie amoureuse, et l'auteur y a mêlé, grâce à un merveilleux mythologique assez déplacé, l'histoire résumée de la maison d'Albe. Quelques parties, spécialement le récit d'Albanio à Salicio, sont supérieures. — La troisième églogue, en octaves, a pour protagonistes les bergers Tirreno et Alcino. Elle est dédiée à Doña María de la Cueva, comtesse d'Ureña pour laquelle, au milieu des combats, il écrit cette pastorale,

Tomando ora la espada, ora la pluma.

1. B. A. E., t. XXXII.

Digitized by Google

Après les *Eglogues*, les poésies le plus justement célèbres de Garcilaso sont les sonnets, dont quelques-uns sont devenus populaires (*¡O dulces prendas por mi mal halladas!*), et la charmante Ode *à la Flor de Gnido*, qui reste le modèle de la *lira* espagnole (aBabB).

Nous sommes assurément moins sensibles que les compatriotes et les contemporains de Garcilaso au mérite de ses poésies. Le genre pastoral, artificiel et langoureux, n'est plus en honneur; les allusions si nombreuses nous échappent souvent ou nous laissent indifférents; les imitations trop multipliées ne nous paraissent plus un mérite, mais plutôt l'indice d'une médiocre originalité. Et malgré tout, c'est un fait : ce poète mort si jeune a eu une influence incontestable sur la langue et les lettres; il a été commenté, annoté, comme un classique, par un poète tel que Herrera (1580), par un savant comme Francisco Sánchez (1604), pour ne point parler de Tamayo de Vargas (1622). Sa langue est citée comme l'une des formes les plus pures du castillan, et son art délicat et harmonieux a dissimulé la banalité du fond, qui, après tout, était presque une condition du genre.

*
* *

5. Presque tous les lyriques de cette époque (d'ailleurs moins nombreux que ceux de la précédente) adoptèrent les principes de l'école nouvelle, si brillamment inaugurée par Boscán et par Garcilaso. Elle fit même des conquêtes en Portugal.

Francisco Sáa de Miranda (1495-1558) écrivit, en effet, surtout en portugais, mais il composa aussi beaucoup de poésies en castillan. Ce fut après 1530 que l'auteur, déjà illustre, de la pastorale ou *Fábula del Mondego* (1527), connut les poésies, encore manuscrites, de Garcilaso et de Boscán. Dès lors, il consacra son rare talent à rivaliser avec ces derniers et à introduire la poésie nouvelle dans son pays. Il réussit à merveille dans l'une et l'autre tâche : la pastorale se trouvait en Portugal comme dans un pays d'élec-

Digitized by Google

tion, et le talent de Sáa se prêtait admirablement à ce genre. Plusieurs de ses six églogues en espagnol, toutes pénétrées de l'imitation de Garcilaso, de ses sonnets et de ses élégies, prirent rang parmi les modèles du genre[1].

Hernando de Acuña (vers 1580) était, lui aussi, d'origine portugaise, mais il n'écrivit qu'en espagnol. Brave soldat, habile diplomate, bon courtisan, il fut poète comme Garcilaso. Le meilleur de son bagage poétique est formé de poésies lyriques dans le goût et dans les mètres de l'Italie. Mais il éleva parfois son vol plus haut. Il chanta, sans crainte que le nom d'Homère ne rendît son entreprise ridicule, la Lutte d'Ajax et d'Ulysse (*Contienda de Ayax y de Ulises*), et il traduisit une partie de l'*Orlando innamorato*, de Boiardo. Il avait mis, vers 1550, en *quintillas* doubles, selon l'ancienne mode, la traduction espagnole, faite par l'Empereur lui-même, du *Chevalier délibéré*, du Français Olivier de la Marche (*El Caballero determinado*). On sait que ce poème est un panégyrique de Philippe le Beau. Il est impossible de dire ce qu'était primitivement la traduction espagnole, formellement attribuée à l'Empereur par son serviteur Van Male; mais, sous la forme que lui donna Acuña, l'œuvre retrouva en Espagne quelque chose de la vogue qu'elle avait eue en France[2].

6. Chronologiquement, c'est le nom de **Diego Hurtado de Mendoza** (1503-1575) qui se présente maintenant à nous. Mais Mendoza, né la même année que Garcilaso, devait lui survivre longtemps. Issu de l'une des plus nobles familles d'Espagne, il commença ses premières études à Grenade, où il était né, et où il apprit l'arabe; il les termina à l'Université de Salamanque. Ces études paraissent d'ailleurs avoir été sérieuses. Il savait assez le grec pour commenter Aristote et pour traduire sa *Mécanique* (1545). Il renonça à

1. Éd. C. Michaëlis de Vasconcellos, Halle, 1881.
2. *Varias poesias*, Madrid, 1804.

Digitized by Google

l'Eglise, à laquelle on le destinait, servit dans les armées d'Italie, fut envoyé en Angleterre pour négocier des mariages royaux, passa l'année 1538 en Flandre et fut nommé peu après ambassadeur à Venise (1539). Par la suite, gouverneur de Sienne, représentant de l'Empereur au concile de Trente, ministre auprès du Pape Jules III, qu'il obligea à se rallier à la politique ambitieuse de l'Empereur il joua le premier rôle en Italie jusqu'au moment de son retour en Espagne, en 1554. Mendoza, en revanche, resta inactif sous Felipe II. Ce dernier n'eut aucune considération pour ses services; il profita même, dit-on, d'une dispute survenue dans le palais entre D. Diego et un autre seigneur, pour l'écarter définitivement, au nom de l'étiquette. Mendoza disgracié passa presque toute la fin de sa vie à Grenade, occupé à des travaux littéraires. Avant de mourir il fit don (ce qui prouve sans doute plus de prudence que de rancune), de tous ses livres et manuscrits, qui étaient nombreux et précieux, à la Bibliothèque de l'Escorial, que le roi venait de fonder. Une grande partie du fonds grec de cette bibliothèque (300 manuscrits environ) provient de Mendoza; il possédait également beaucoup de manuscrits arabes. On lui doit une connaissance plus exacte du texte de plusieurs auteurs classiques, entre autres de Josèphe. Il mourut à Madrid, en 1575.

Les poésies de Mendoza ne constituent que la moindre partie de ses œuvres[1]. Elles datent en grande partie de sa jeunesse, quoique un certain nombre d'entre elles aient vu le jour durant son exil et sa retraite. Elles sont de deux sortes et attestent par leur diversité les deux tendances qui se partageaient alors les esprits. Les unes sont résolument inspirées des anciens et des Italiens. Déjà une épître de Mendoza se trouvait insérée dans les œuvres de Boscán. Beaucoup d'autres datent de son séjour en Italie, où il fut en relation avec les poètes, les érudits, les imprimeurs,

1. *Obras poéticas*, éd. Knapp, Madrid, 1877 (*Libros Esp. raros ó curiosos*, t. XI).

Digitized by Google

les collectionneurs les plus célèbres, réalisant par son activité intellectuelle et par la variété de ses goûts artistiques l'un des types les plus complets de l'humaniste. Ces goûts se reflètent à merveille dans ses sonnets et ses autres poésies à la manière antique (*Adonis, Hipómenes y Atalanta*) ou italienne. — La seconde partie de ses poésies est bien différente. Elle comprend (comme le 1er livre de Boscán) les vers composés dans les mètres nationaux (*redondillas, quintillas*, etc.), d'une inspiration beaucoup plus familière, — trop familière même, et parfois cynique, si la moitié seulement des trop burlesques compositions qui couraient manuscrites sous son nom sont bien véritablement de lui. — De l'authenticité de quelques-unes, il n'est d'ailleurs pas permis de douter, et elles nous révèlent un Mendoza bien différent non seulement du grave homme d'Etat que nous montre sa biographie, mais même du poète pindarisant et pétrarquisant que nous font connaître ses œuvres académiques.

Nous devons nous borner ici aux poésies de Mendoza. Voyez sur le *Lazarillo de Tormes*, qui lui est parfois attribué, page 193; sur la *Guerre de Grenade*, p. 240; sur d'autres opuscules en prose, page 181.

Gutierre de Cetina, plus jeune de dix-sept ans environ que Garcilaso et Mendoza, naquit à Séville, vers 1520. Soldat en Italie et en Allemagne, ami de Mendoza et du prince d'Ascoli, Antonio de Leyva, il revint quelque temps à Séville (1547-1550) et partit pour Mexico, où il avait de nombreux parents, après 1550. Il y mourut en 1560.

Ses poésies[1], en grande partie amoureuses, chantent Amarillida ou Dórida. Elles comprennent 5 madrigaux, parmi lesquels le chef-d'œuvre de Cetina, si souvent cité et imité : *Ojos claros serenos;* 244 sonnets, dont beaucoup sont adressés nominativement à des contemporains plus ou moins illustres; 11 *Canciones*, 17 *Epistolas* intéressantes par les

1. Ed. Hazañas y la Rúa, Sevilla, 1895, 2 vol — B A.E., t. XXXII.

Digitized by Google

détails biographiques, et une anacréontique (l'une des premières en Espagne). On joint à ses œuvres deux facéties en prose : le *Dialogue entre la tête et le bonnet* (*Diálogo entre la cabeza y la gorra*, et le *Paradoxe en l'honneur des cornes* (*Paradoja en alabanza de los cuernos*). Ses œuvres dramatiques sont perdues.

*
* *

7. *Lutte entre l'école italienne et l'école nationale.* — Le triomphe de l'école italienne, nous l'avons dit, ne se produisit pas sans protestation, et il faut répéter que, dans une certaine mesure, ces protestations étaient naturelles, disons plus, légitimes. Certes, la lyrique, quand parurent les novateurs, se mourait d'épuisement : elle avait un besoin urgent de se rajeunir dans le fond et dans la forme. Le sang nouveau qu'on allait lui infuser pouvait lui redonner la vie, mais l'opération était dangereuse. Elle risquait de faire perdre à la poésie espagnole ce qu'elle conservait encore d'originalité et de personnalité, et d'y substituer des sentiments, des idées, des aspirations, des formes d'art qui lui étaient trop étrangères. — En fait, c'est un peu ce qui se produisit. Les lyriques que nous venons de passer en revue sont aussi peu espagnols que possible : ils sont tout autant italiens ou antiques. L'originalité leur manque trop souvent; l'imitation est le fondement de leur poétique. Cependant les formes mêmes de la poésie nationale ne méritaient point la proscription dont on voulait les frapper : les *coplas de arte menor*, les variétés métriques de Provence et de Galice étaient devenues, par l'usage, vraiment espagnoles. Elles se pliaient à tous les caprices de l'imagination; à côté d'elles les procédés de la lyrique italienne paraissent pauvres. *L'arte mayor* avait besoin sans doute de s'assouplir et de se régulariser; mais c'est, entre les mains d'un bon ouvrier tel que Mena, un instrument qui ne paraît point inférieur à l'hendécasyllabe. Et surtout, toute la vieille poésie — et il faut entendre par là en premier lieu les genres populaires — avait ses racines dans le sol national, où elle puisait sa sève. Or,

Digitized by Google

les formes métriques étaient alors, en matière de poésie lyrique, si intimement unies aux sujets que l'adoption de celles-là déterminait infailliblement la nature de ceux-ci.

L'opposition des anti-pétrarquistes ne manquait donc point absolument de sens. Elle eut le malheur de ne point trouver l'homme de génie qui en eût prouvé la légitimité, moins par des arguments ou des autorités que par des chefs-d'œuvre. Ceux qui la représentèrent n'eurent pas d'ailleurs toujours le sens bien net de ce qu'il fallait faire. Aussi la lutte finit bientôt par une sorte de transaction, qui mêla, sans beaucoup de critique et un peu au hasard, l'antique tradition au nouveau procédé.

L'adversaire le plus décidé, le plus persévérant et le plus habile de l'école italienne fut **Cristóbal de Castillejo**, car nous considérerons surtout Torres Naharro comme dramaturge, et d'ailleurs ses poésies lyriques, insérées dans la *Própaladia* (1507), sont bien antérieures à Garcilaso. — Né dans la dernière décade du xve siècle, ce fut entre 1530 et 1550 que Castillejo déploya son activité littéraire. Il fut, pendant la majeure partie de sa carrière, attaché à la personne du frère de Carlos V, Ferdinand, roi de Bohême et empereur. Il mourut très âgé, dit-on, vers 1556, à la Chartreuse de Val-de-Iglesias, près de Tolède.

Ses poésies [1], contenues dans un recueil en trois livres, (1573), sont parmi les meilleures de l'époque. Elles mêlent des inspirations fort différentes : des chansons d'amour, des jeux d'esprits (*L'Ivrogne changé en moucheron*), des développements moraux traités quelquefois avec une liberté excessive (*Sermón de amores*), mais souvent avec finesse et agrément (*La vie de la cour*, *Diálogo de la vida de Corte*, dialogue entre l'auteur et sa plume, *Diálogo de las condiciones de las mujeres*, œuvre plus importante que le titre ne le laisserait croire), des polémiques littéraires, dont la plus retentissante fut la satire dirigée *Contre ceux qui abandonnent*

1. B. A. E., t. XXXII.

Digitized by Google

les mètres castillans pour suivre ceux d'Italie (*Contra los que dejan los metros castellanos y siguen los italianos*). Si la petite guerre qu'il dirigea contre les « *petrarquistas* » n'empêcha pas le triomphe final de ces derniers, plusieurs des flèches qu'il leur décocha restèrent cependant dans la blessure. — Nous ne possédons plus que quelques fragments de la comédie *Constanza*.

Antonio de Villegas, mort en 1551, rappelle, par certains côtés subtils et raffinés, les poètes de l'âge précédent. Il reprit à son tour les éternelles fables de *Pyrame et Thisbé*, d'*Ajax et d'Ulysse;* mais ses dix-huit *Comparaciones* en *décimas* sont ingénieuses,et sa lettre à Sesa d'une élégante facilité. Ses œuvres se trouvent dans un recueil posthume de 1565, *Inventario de obras*. Cet *Inventario* contient aussi un conte en prose insignifiant (*Ausencia y soledad de amor*) et une nouvelle, qui est un chef-d'œuvre en son genre et dont il sera question page 189 : *Historia de Abindarráez y Jarifa*.

Nous ne ferons que citer le capitaine **D. Luis de Haro**, cruellement traité par Castillejo et dont nous ne connaissons que quatre pièces dans l'ancien style (*Cancionero* de Nájera, 1554), et le capitaine aragonais **Jerónimo Jiménez de Urrea**, qu'il ne faut pas confondre avec son compatriote *Pedro Manuel de Urrea* (Voyez p. 123). D. Jerónimo, de quelques années plus âgé que son ami Cetina, se signala par quelques imitations ou traductions, dont se moquèrent à l'envi ses compatriotes, depuis Acuña jusqu'à Cervantes (*La lira de Garcilaso*, *El Cavallero determinado*, *Orlando furioso*, *la Arcadia*, demeurée inédite), par un poème également inédit : *El victorioso Carlos V*, et par des vers éclectiques, tantôt dans le goût ancien et tantôt dans le goût nouveau.

Gregorio Silvestre, portugais d'origine (1520-1569?), eut un talent bien supérieur aux précédents. Poète et musicien comme Encina, il passa presque toute sa vie à Grenade, où

Digitized by Google

il mourut maître de chapelle. Il écrivit tout d'abord des *rimas antiguas*, des *Canciones* dont les *coplas* (sans doute mises en musique par lui) furent célèbres, et qu'il glosa lui-même. Il glosa aussi le *Pater* et l'*Ave Maria*. Ses poèmes de *Daphné*, de *Pyrame et Thisbé* manquent décidément trop de nouveauté. Sa *Residencia* ou *Visita de Amor* (*Comptes d'amour*) paraîtra trop maniérée. Mais nul parmi les poètes contemporains n'écrivit avec plus de succès dans la manière italienne, à laquelle il se convertit dans la suite ; ses sonnets, ses octaves, ses tercets furent rarement dépassés à cette époque. Ses œuvres furent publiées en 1582, en quatre livres, à Lisbonne, puis, en 1599, à Grenade. Ses drames religieux n'y figurent pas et paraissent perdus [1].

L'on peut ranger parmi ces poètes hésitant entre les deux écoles, **Jorge de Montemayor**, l'auteur de la *Diana* dont il sera question plus loin (p. 187). Ses poésies sont contenues dans un *cancionero* spécial (Anvers, 1554), qui renferme ses *Obras de amores* et ses *Obras de devoción*. Parmi les premières, beaucoup de *Canciones*, de gloses (entre autres, celles des célèbres *Coplas* de Jorge Manrique), de *Villancicos*, de poésies de cour, mais aussi un grand nombre de sonnets (trente-trois), une épître et deux églogues. Les œuvres de dévotion (prohibées par l'Inquisition en 1559) comprenaient, entre autres poésies pieuses, trois *Autos de Navidad* qui furent représentés. Pour avoir une idée complète de Montemayor, en tant que poète lyrique, il faut tenir compte des nombreuses pièces de vers contenues dans la *Diana*, parmi lesquelles celles de *arte menor* furent, avec raison, particulièrement appréciées. Elles forment un nouveau *cancionero*, plus lu assurément que celui de 1554. Montemayor traduisit en castillan (vers 1560), la première partie des œuvres de Mossén Ausias March.

1. B. A. E., t. XXXII et t. XXXV.

Digitized by Google

*
* *

8. *Poésie didactique.* — La poésie didactique n'a produit, à cette époque que des œuvres insignifiantes, telles que les *Cuatrocientas respuestas* de **Luis de Escobar** († 1552?), réponses à autant de demandes que lui adressa l'Almirante de Castille, D. Fadrique Enríquez (imprimées en 1545-1552); les *Trescientas cuestiones naturales con sus respuestas*, du médecin **Alfonso López de Corelas** (1546). Il n'y a rien non plus à signaler d'important dans la poésie épique proprement dite.

*
* *

9. *Le Romancero.* — Le moment est venu de parler de compositions poétiques, très particulières à la littérature espagnole, dont l'ensemble constitue, non seulement, — selon l'expression de Victor Hugo, — la *véritable Iliade* de l'Espagne, mais le monument le plus varié et le plus durable et la manifestation littéraire la plus curieuse de sa vie publique et privée. Nous voulons parler des *Romances* et du *Romancero*.

On sait qu'un *Romance* est une courte poésie, de caractère soit narratif, soit lyrique, assujettie à une forme invariable qui est la suivante : vers de huit syllabes, dont les impairs sont libres, les pairs assonants, avec un seul accent obligatoire sur la septième syllabe. On a pu dire que le vers de romance était le vers national par excellence, ce qui, absolument, est inexact, car il n'est pas le plus ancien, mais ce qui relativement est vrai, en ce sens que depuis des siècles ce vers est le plus usuel, et qu'il est resté le plus populaire. On s'accorde généralement aujourd'hui à voir dans le vers de romance comme la dislocation ou la dissolution des deux hémistiches de l'ancien vers épique de seize syllabes, et cette théorie explique bien le système de l'assonance entre eux des vers pairs (correspondant aux seconds hémistiches du vers des *cantares*). De

Digitized by Google

même, la persistance de l'assonance dans tout le romance correspond à l'unité de rime de la *laisse* épique. Le changement d'assonance, qui se remarque dans certains romances anciens, semble indiquer une contamination de deux laisses à rimes différentes.

Il ne faudrait pas croire cependant que les romances, même les plus anciens, presque exclusivement historiques, proviennent toujours directement des *cantares*. S'il est possible de prouver que quelques-uns remontent effectivement à quelque édition ou remaniement tardif de certains *cantares*, du moins la grande majorité même des *viejos* a été formée artificiellement et de propos délibéré, à partir du xve siècle, soit sur ces *cantares* eux-mêmes, soit, le plus souvent, sur les prosifications de ces *cantares* fondus dans les primitives chroniques, dont ils paraissent parfois n'être que des fragments détachés. Plus tard, et à l'imitation de ceux-là, d'autres furent composés de toutes pièces sur des faits ou des incidents ayant frappé l'imagination populaire, mais ils appartiennent encore à l'âge anonyme. Enfin les plus récents, parmi ceux de la période classique, furent écrits par des auteurs dont les noms sont connus. Le *romance* est resté jusqu'à nos jours la forme préférée de la poésie populaire, grâce à sa facilité et parce que son mètre s'adapte aisément à l'étendue moyenne soit de la pensée populaire, soit de la phrase musicale. Il n'a point cessé de vivre et d'être cultivé, car il est, avec les *refranes*, l'un des produits les plus persistants et les plus rustiques du sol. Non seulement l'on continue à en composer, mais l'on en recueille encore d'anciens çà et là, qui ont survécu, inconnus des savants, au fond des campagnes castillanes aussi bien que sur les rives méditerranéennes, à Salonique, à Beyrouth, à Oran, à Tanger, où les Juifs exilés les avaient apportés et semés, ou enfin dans les colonies américaines, où ils s'étaient acclimatés avec les premiers conquérants.

Ils forment une masse énorme, où toutes les variétés se rencontrent. Pour ne point compliquer inutilement, on peut les classer chronologiquement en cinq catégories :

Digitized by Google

1° *Romances primitifs* (populaires, traditionnels, historiques, anonymes, antérieurs au xve siècle ou formés à cette époque);

2° *Romances des Jongleurs* (*juglarescos*), du xve siècle et du début du xvie, plus développés et déjà plus personnels, mais s'appuyant sur la tradition qu'ils suivent;

3° *Romances érudits*, faits à l'imitation des anciens;

4° *Romances artistiques*, très personnels, lyriques plus qu'épiques, de sujets très variés, de forme plus savante, de métrique plus régulière, dans lesquels l'imagination et la fantaisie d'auteurs déterminés se sont donné carrière (fin du xvie et xviie siècle);

5° *Romances vulgaires*, faits spécialement pour le peuple depuis la fin du xviie siècle jusqu'à nos jours. Ils restent en dehors du *Romancero* classique.

Cette classification est, à peu près, celle de F. Wolf (*Romancero Español*, 1846), de Wolf et Hofmann (*Primavera y flor de romances*, 1856), et d'Agustín Durán (*Romancero*, 1849-1851). Elle correspond, en dernière analyse et si on laisse de côté les romances *vulgaires*, à trois époques : traditionnelle, érudite, artistique.

Le *Romancero* est donc le recueil de tous les *romances* qui ont été conservés jusque vers la fin du xviie siècle. Comment ce vaste recueil s'est-il formé?

1° Dans la période antérieure à l'imprimerie, aucun recueil spécial (analogue à ceux des *Cancioneros*) n'est connu. Les *romances* se transmettaient et se conservaient presque exclusivement par la tradition orale. Quelques-uns se trouvent mêlés aux *Cancioneros*, ou parfois aux œuvres de poètes de l'époque;

2° La fin du xve et la première moitié du xvie siècle virent s'imprimer beaucoup de romances en feuilles volantes ou *pliegos sueltos;*

3° Vient ensuite, vers le milieu du xvie siècle, l'époque des premiers recueils généraux, d'abord anonymes. Les *romances*, en tant que genre à part, entrent alors pour la première fois, officiellement en quelque sorte, dans les

Digitized by Google

classifications littéraires. Le soin que l'on met à les recueillir prouve leur popularité, et c'est cette double raison qui nous a décidé à en placer l'étude à cette date. Voici les principaux recueils formés à cette époque :

a) *Cancionero de romances*, d'Anvers (Martín Nucio), dit *Cancionero sin año* (vers 1545-50?).

b) *Cancionero de* 1550 (2e édit. du précédent).

c) *Cancionero de* 1555, même recueil « corrigé et augmenté ».

d) *Primera Parte de la Silva de varios romances* (publiée à Zaragoza, par Esteban de Nájera, 1550).

e) *Segunda Parte* du précédent (1550).

4° Aux recueils anonymes succédèrent, presque immédiatement, ceux de collecteurs connus, par exemple d'Alonso de Fuentes (Séville, 1550); — de Sepúlveda (1551), dont une nouvelle édition, de 1556, contient les romances composés par *un poeta Cesáreo*, c'est-à-dire de la cour de l'Empereur (Pedro Mejía?); — de Timoneda (*Rosa de Romances*, 1572-1573); — de Pedro de Padilla (Madrid, 1583). Nous arrivons ainsi aux recueils complets, ou prétendus tels, vers les débuts du XVIIe siècle :

Romancero general en que se contienen todos los romances impresos. Madrid, 1600 (neuf parties [1]. — 2e édition, 1602; 3e édition, 1604).

Segunda parte del Romancero general, par Miguel de Madrigal, Valladolid, 1605.

Primavera y flor de los mejores Romances..., par Pedro Arias Pérez, Madrid, 1621.

5° On commence, vers cette date, à former des *romanceros* spéciaux, sur des sujets ou sur des personnages particuliers, par exemple, le *Romancero de los doce Pares de Francia*, par López de Tortajada (1608); — *Romancero de Germania* (c'est-à-dire de la Bohême, de la Pègre), par Hidalgo (1609); — *Romancero del Cid*, par Escobar (1612); — *Romancero de los Infantes de Lara*, par Metge, 1626;

1. Fac-similé par A. M. Huntington, New-York, 1904.

Digitized by Google

6° Enfin, au XIXe siècle, apparaissent les collections savantes, scientifiques, de Jacob Grimm (*Silva...*, Vienne, 1815); — de Depping (*Sammlung...*, Leipzig, 1817); — d'Agustín Durán (*Romancero general*, Madrid, 1849-51, t. X et XVI de la B. A. E.); — de F. Wolf et C. Hofmann (*Primavera...*, Berlin, 1856); — de Menéndez Pelayo (*Antología de poetas líricos*, t. VIII, IX, X, XI et XII, Madrid, 1899-1906).

Si, après les origines et la formation du *Romancero*, nous en étudions maintenant le contenu, nous serons frappés tout d'abord de la variété des sujets.

1° Les plus anciens romances sont *épiques*, historiques, traditionnels. On dirait des fragments détachés des anciens *cantares de Gesta*. 2° La seconde classe comprend les *chevaleresques*, correspondant aux sujets des Romans de chevalerie (*caballerescos*, *novelescos*, *fabulosos*). 3° Viennent ensuite les moresques (*moriscos*), dont les plus anciens, anonymes, portent le nom de *romances de la frontière* (*fronterizos*). 4° Les *Romances littéraires*, de pure imagination, sur les sujets les plus variés. 5° Les *Romances didactiques* (*moraux*, *religieux*, *philosophiques*, etc.). 6° Enfin les Romances *vulgaires* et modernes (d'amoureux, de bandits et *valientes*, de soldats, de marins, d'étudiants, de laboureurs, etc.).

On le voit, c'est à peu près toute l'histoire, toute la civilisation, toute la vie de l'Espagne qui est concentrée dans cet énorme amoncellement de matière poétique, cristallisée lentement dans les pages du *Romancero*. Toutes ces cristallisations n'ont évidemment ni le même éclat ni la même pureté, de même qu'elles n'ont point le même âge. Les plus anciennes se sont formées à des époques reculées, que les érudits, les Wolf, les Durán, les Pidal, les Menéndez Pelayo essayent de préciser. Au noyau primitif, qu'elles ont recouvert et voilé, d'autres couches se sont superposées, et ce travail continue encore infatigablement, car les mêmes lois président encore à leur formation. De même qu'aux premiers âges, elles revêtent, dans leurs éléments essentiels, les mêmes formes traditionnelles, si elles n'ont plus

Digitized by Google

la même valeur artistique. Les détails précédents montrent suffisamment les multiples transformations subies au cours des âges par tel de ces romances, avant de parvenir jusqu'à nous. Il est né peut-être, sous le coup de quelque grande émotion populaire, victoire ou défaite, meurtre ou prouesse, sur des lèvres plus éloquentes, dans une imagination moins grossière. Il a été recueilli par la mémoire encore vierge des compagnons du Cid, de Fernán González, des grands *caudillos* de la *Reconquista*, qui l'ont colporté, éparpillé à travers le pays. Puis les bardes populaires, les chanteurs de profession, les jongleurs, sont venus, qui l'ont amplifié, en ont tiré des motifs nouveaux, le pliant aux goûts de leurs auditeurs. Ces chants devinrent à la mode; on les imita, on en composa à leur image; on reproduisit plus ou moins heureusement leur physionomie; on s'efforça de respecter l'archaïsme de leur forme, et ce fut la période érudite. Puis survint l'époque de l'apogée littéraire : l'on reprit ces mêmes thèmes, vieillis, mais non encore épuisés; on les arrangea à la mode du jour, on les couvrit des broderies et des fanfreluches du gongorisme; on les farda de couleurs criardes, et les *artistes* se soucièrent bien moins de conserver la vérité, la naïveté objective de ces poésies, que d'étaler la richesse ou la grâce mignarde de leur imagination. Le peuple, cependant, ne comprenant pas les inventions des beaux esprits, continua à chanter à sa façon, et pour lui seul. Mais comme l'âge des sentiments héroïques était passé et que la taille des hommes s'était rapetissée, ces chants vulgaires ne surent plus reproduire la grandeur naïve d'autrefois : ils restèrent en dehors de la « littérature ».

Le *Romancero*, considéré dans son ensemble, est l'un des trois ou quatre grands monuments originaux de la littérature espagnole : il intéresse, presque à titre égal, l'historien, le lettré et l'érudit.

L'historien : non point que les romances, même les plus archaïques, soient des documents qui puissent faire foi.

Digitized by Google

Ceux qui se rapprochent le plus de la vérité historique contiennent encore beaucoup de fantaisie et de légendes. Mais la façon même dont les faits ont été interprétés, dénaturés dans l'imagination populaire, la peinture des mœurs, des croyances, des superstitions, l'expression des sympathies ou des haines, tout cela a son intérêt pour l'historien qui n'est pas un simple nomenclateur. Les exemples abondent (Bernardo del Carpio, D. Pedro le Cruel). Un seul suffira.

Les romances du Cid nous le représentent sous les traits les plus différents. Tantôt c'est un loyal sujet, persécuté, mais respectueux. Tantôt c'est un pur seigneur féodal, supportant impatiemment le joug, toujours prêt à la révolte. Ici, c'est un conquérant qui travaille pour son maître ; là, un chef de bande, sans foi ni loi, volontiers allié des Maures. Ailleurs encore, c'est un chevalier courtois, galant, un troubadour, sous lequel nous voyons poindre le « beau Dunois ». — Quel est le vrai Cid? Peut-être aucun de ceux-là, mais lorsqu'on aura fixé l'époque de chacun de ces romances, on aura une indication curieuse des variations de l'opinion publique, et de l'idéal qu'elle se formait à des époques diverses.

Il y a, à ce sujet, un double fait qu'il ne faut pas oublier. Le premier, c'est que la série historique du *Romancero* embrasse à peu près toute l'histoire d'Espagne jusqu'aux temps modernes ; le second, c'est que les rapports entre l'historiographie et les romances sont étroits, soit que l'histoire ait emprunté aux romances, soit que ceux-ci doivent être considérés — c'est déjà l'expression de Corneille, — « comme les originaux décousus des anciennes histoires ».

Ils intéressent le *lettré*. — Le *Romancero* est la plus riche série de poésies du même genre que l'on puisse signaler dans toutes les littératures, monument vraiment national, auquel ont collaboré toutes les époques, toutes les classes sociales, qui reflète les couleurs de chaque siècle et conserve cependant cette souple unité qui résulte de l'union

Digitized by Google

des contraires. Tout n'y est pas également bon, mais chaque série a ses chefs-d'œuvre. Les plus anciens ont la simplicité, le raccourci, la rudesse de lignes des primitifs. La grâce de la Renaissance éclate dans les Moresques et les courtois, la finesse et la correction classique dans ceux de l'âge d'or. La malice andalouse, la mélancolie galicienne, l'esprit aventureux des Levantins, l'orgueil castillan en nuancent à l'infini la matière. Ce genre, en apparence rigide, a une grande souplesse : les croquis fragmentaires s'y rencontrent avec les amplifications des jongleurs; le romance est ici une simple expansion lyrique, là un fragment épique ou un conte chevaleresque. Il est susceptible de tous les tons.

Ils intéressent enfin l'*érudit*. — Les indications qui précèdent suffisent à montrer avec quel intérêt ce sujet a été étudié. L'origine du romance, sa forme première, ses rapports avec les autres genres, les transformations de sa métrique et de sa prosodie, la suite des assonances, l'explication des *e* paragogiques, etc., offrent matière à une foule de recherches. L'examen de chacun des *romances viejos* formerait une monographie très complexe. Les rapports des chroniques, des romances et des épopées perdues a déjà défrayé l'érudition des savants.

L'importance du *Romancero* s'accroît encore si l'on considère l'influence qu'il a exercée en Espagne, sur d'autres genres, et les œuvres qu'il a inspirées dans d'autres littétures. La lecture d'Ocampo ou de Mariana, sans parler de la *Estoria general*, suffit à montrer ce que l'histoire lui doit. Il a été pour elle ce qu'étaient pour Tite-Live les Fables antiques, débris peut-être, elles aussi, de chants disparus. Le conte et le roman ont exploité cette mine à leur tour (*Abencerraje y Jarifa*, *Guerres civiles de Grenade*, *El sombrero de tres picos*, *Trueba*, etc., etc.). Mais c'est le théâtre surtout qui doit au *Romancero*. Une foule de *comedias* sont fondées sur les récits des romances qu'elles reproduisent souvent. (Voyez, en particulier, le théâtre de Juan

Digitized by Google

de la Cueva, de Lope de Vega, de Guillén de Castro, etc.)

Enfin ce serait un nouveau sujet, non moins abondant, que d'étudier l'influence du *Romancero* hors de l'Espagne, sur les littératures allemande, anglaise et française, depuis Corneille jusqu'à Victor Hugo. En réalité, aucune œuvre espagnole, à l'exception du *Don Quichotte*, n'a suscité autant de travaux de la part des érudits; aucune n'a inspiré autant d'imitations, plus ou moins directes, aux littérateurs ou aux artistes de tous les pays.

Digitized by Google

CHAPITRE II

LA PROSE ET LE THÉATRE SOUS CARLOS V

1. ***L'Histoire nationale.*** — **Florián de Ocampo**, élève de Nebrija, à Alcalá, et, plus tard, chanoine à Zamora, où il était né (1499-1555), rendit un service signalé à l'histoire en imprimant, en 1541, *Las quatro partes enteras de la Crónica de España*, d'Alfonso X : c'est par lui seul que jusqu'à nos jours cette chronique a été connue. Malheureusement il se servit de la copie fautive d'un texte dérivé. Le vrai texte, qu'il ignorait, vient seulement d'être publié.

L'œuvre personnelle d'Ocampo devait être une Histoire générale d'Espagne, mais elle fut entreprise sur un plan si vaste que l'auteur ne put la pousser au delà de l'époque romaine (*Los quatro libros primeros de la Crónica general de España*, Zamora, 1543). Il y ajouta un cinquième livre en 1553.

D'ailleurs sa ridicule crédulité, son manque absolu de critique, qui lui fait admettre, par exemple, toutes les supercheries d'Annius de Viterbe, et la lourdeur de son style nous consolent aisément de la privation du reste.

Pedro de Mejía (1502-1552), connu par d'autres œuvres (voir plus bas, p. 184) et **Juan Ginés de Sepúlveda** publièrent tous les deux l'histoire des Empereurs, le premier, en 1545, (*Historia Imperial y Cesárea desde Cesar hasta el Emperador Maximiliano*, 1545) ; le second, quelques années plus tard.

Plus précieux, plus original surtout, est le *Commentaire de la guerre d'Allemagne* en 1546-1547, publié, en 1548, par **Luis de Ávila y Zúñiga**, familier de l'Empereur, dont il

Digitized by Google

reçut directement les renseignements et les conseils, et d'ailleurs lui-même témoin personnel des événements qu'il raconte.

*
* *

2. *L'Histoire d'Amérique.* — Les conquêtes en Amérique suscitèrent, de leur côté, une longue et intéressante série d'historiens[1], dont les principaux sont :

1° **Bartolomé de las Casas** ou **Casaus** (1475 ?-1566), le généreux défenseur des Indiens, si cruellement traités et dépouillés par les conquérants. C'est surtout dans sa *Destrucción de las Indias* (1552) qu'il faut lire cet instructif et souvent éloquent plaidoyer. L'auteur, évêque de Chiapas (Mexique), composa aussi une *Historia general de las Indias*[2], allant de 1492 à 1520, et plusieurs traités ou opuscules de polémique, surtout contre le Dr Ginés de Sepúlveda.

2° **Gonzalo Fernández de Oviedo** (1478-1557), chroniqueur de l'Empereur et gouverneur (*alcaide*) du château de Saint-Domingue, donna l'*Historia general de las Indias*[3], en deux parties (1535-1557), dont la seconde traite surtout du détroit de Magellan. Cette œuvre, précieuse par la quantité de renseignements et de détails curieux qu'elle renferme, a une valeur plus scientifique que littéraire.

Il n'en est pas de même des ouvrages du même Oviedo, intitulés *Las Quinquagenas* et *las Batallas*, que l'on peut citer ici, car ce sont des ouvrages surtout historiques, quoique la partie morale, et même didactique, y soit développée. L'auteur, qui les composait de 1545 à 1556, nous a laissé une longue suite — trop décousue — de souvenirs personnels, de renseignements et de notes intéressantes sur une foule de contemporains (surtout des capitaines),

1. *Historiadores primitivos de las Indias...*, par A. González Barcia, 3 vol., Madrid, 1849. — *Colección de libros y documentos referentes á la hist. de America*, 6 vol., 1904-1906.

2. Publiée pour la première fois dans les *Documentos inéditos*, t. LXII-LXVI, Madrid, 1875-1876.

3. Édit. A. de los Ríos, Madrid, 1851-1855, 2 vol.

Digitized by Google

dont beaucoup sont illustres, sur les institutions et les mœurs du temps[1].

3° **Francisco López de Gómara** est peut-être le plus remarquable des historiens généraux des Indes (1510-1560). Mais, à vrai dire, son *Historia de las Indias*, souvent diffuse et incohérente, est moins agréable que sa *Crónica de la Nueva España* (1553), qui n'est qu'une histoire de Hernán Cortés, dont il avait été le secrétaire. Cet ouvrage fut traduit en aztèque, vers 1620, par Chimalpain Quanhtlehuanitzia.

4° Gómara fut souvent pris à parti par un compagnon de Cortés, le capitaine **Bernal Díaz del Castillo**, type accompli de *conquistador*. Ses souvenirs, qui ont beaucoup gagné à être traduits en français par M. de Hérédia (Paris, 4 vol., 1877-1887), ne furent imprimés qu'en 1632, par Fray Alonso Remón, sous le titre de *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. L'épithète de *verdadera* était sans doute une critique indirecte à l'adresse de Gómara[2].

5° Le nom illustre de **Hernán Cortés** (1485-1554) donne un grand intérêt aux *Relations* officielles et aux *Lettres*[3] qu'il a laissées. On sait que dans sa vieillesse, disgrâcié et oublié, le grand conquérant aimait à s'entourer d'hommes distingués, dans la compagnie desquels il philosophait et montrait la solidité et l'étendue de ses connaissances. Nous avons un aperçu des sujets traités en cette académie dans une série de dialogues, imprimés (sans date) à Toulouse, puis réunis, en 1567, sous le titre de *Diálogos muy sotiles y notables*, par l'évêque de Comminges, D. Pedro de Navarra. Les discours traitent des sujets de morale variés selon la mode du temps, et la dédicace donne des renseignements sur l'Académie de Cortés.

Le Pérou a eu ses historiens dans **Francisco de Jérez** (1534) et **Agustín de Zárate** (1555). **Álvar Núñez Cabeza de Vaca**, gouverneur de la province de Rio de la Plata, don-

1. *Las Quinquagenas de la nobleza de España*. Édit. de la Academia de la Historia, 1880, un seul volume publié, in-f°.
2. B. A. E., t. XXVI.
3. B. A. E., t. XXII. — Trad. franç. de Charnay, Paris, 1896

Digitized by Google

nait, cette même année, sa *Relación de lo acaecido en las dos jornadas que hizo á las Indias.*

*
* *

3. *Prose didactique.* — La littérature didactique est très abondante dans la première partie du XVIe siècle. Deux noms cependant se détachent au-dessus de tous les autres en ce genre, plus utile d'ordinaire que passionnant : ceux de Guevara et de Valdés.

Antonio de Guevara († 1545), né dans les Asturies de Santillana (à Treceño?), d'une famille noble, entra dans l'ordre des Franciscains. Distingué par l'Empereur, prédicateur et historiographe impérial, il fut successivement évêque de Guadix (province de Grenade), et de Mondoñedo (Lugo). Ses ouvrages, qui eurent presque tous un énorme succès, en Espagne et à l'étranger, sont les suivants : 1° *Marco Aurelio con el Relox de Príncipes* (*M. A. avec l'Horloge des Princes*), qui formait primitivement deux ouvrages distincts, que l'auteur lui-même réunit en un seul. Connu d'abord par de nombreuses copies et contrefaçons, il fut publié en 1529, traduit en français par Bertaut dès 1531, et bientôt après dans presque toutes les langues du monde. Ce récit, fabuleux en majeure partie et fondé sur une vie imaginaire de Marc-Aurèle, était destiné à tracer le portrait idéal d'un prince parfait, occupation favorite des moralistes, surtout dans les pays où le modèle réel est rare. Ledit prince, pour être parfait, devrait être bon chrétien (1er livre), — ce qui eût été difficile à Marc-Aurèle ; bon époux et bon père (2e livre), — et les lettres galantes que l'empereur est censé écrire à ses diverses maîtresses, le préparaient mal à ce rôle ; enfin, bon administrateur (3e livre). — C'est au livre III, aux chapitres III, IV et X, que se trouve le long épisode du *Villano* ou *Paysan du Danube*, que Cassandre prit dans la traduction française, et que La Fontaine, à son tour, lut dans Cassandre : la fable a fait aisément oublier le verbeux développement du peu scrupuleux historien. Un excellent, mais

Digitized by Google

naïf humaniste, professeur à Soria, le bachelier **Pedro de Rhua**, prit au sérieux les fantaisies historico-didactiques de Guevara : il en démontra la fausseté, en corrigea quelques-unes des innombrables erreurs dans trois lettres critiques assez pédantes (*Cartas censorias*, Burgos, 1459), auxquelles Guevara répliqua dédaigneusement.

2° *Le mépris de la Cour et Eloge des champs* (*Menosprecio de Corte y alabanza de aldea*, 1539) est une longue antithèse, dont la banalité même devait plaire à cet adroit rhéteur, passé maître dans l'art de rhabiller en beau style (*estilo alto*) les lieux communs défraîchis : des détails autobiographiques en relèvent parfois l'intérêt languissant. — 3° *La Décade des Césars*, biographie des Empereurs d'après Dion Cassius, Suétone et Plutarque, fut publiée en 1539. — 4° La même année parut la première partie et, en 1545, la seconde partie des *Epîtres familières* (*Epistolas familiares*)[1], qualifiées par l'admiration universelle d'*Epîtres Dorées*, mais « ceux qui les ont appelées *dorées*, écrivait Montaigne, faisaient jugement bien autre que celui que j'en fais ». Elles contiennent, en deux livres, quatre-vingts lettres, de sujets très variés, mais qui n'ont rien de l'abandon *familier* des lettres véritables. Quelques-unes toutefois sont fort amusantes, par exemple, Livre I, 50, *Sur les médecins;* 51, *Sur les rapports de mari à femme;* 56, *Pour la femme qui épouse un vieillard;* 57, *Manuel des Veufs;* — II, 1, *Contre les baise-mains;* 17, *A sa nièce*, sur la mort d'une petite chienne, etc.,etc. Quelques autres sont intéressantes par le nom du correspondant, par exemple, l'évêque Acuña, D. Juan de Padilla, Dª María de Padilla, etc.

5° *Aviso de Privados y doctrina de Cortesanos* (*Avis pour les Favoris et Manuel des courtisans*, 1539), autre lieu commun que l'on ne se lassait point de ressasser, mais qui permettra de dire quelques vérités et de glisser quelques traits satiriques.

6° Enfin différents traités ascétiques (*Monte Calvario*, 1542;

1. B. A. E., t. XIII.

Digitized by Google

Oratorio de religiosos, 1543), ou didactiques (*Libro de los inventores del marear*, 1559, avec de curieux détails sur la vie à bord des galères).

La vogue dont jouirent les ouvrages de Guevara est aussi incontestable qu'elle semble aujourd'hui injustifiable. Ce qui l'explique, en dehors de son esprit (et il en avait beaucoup), c'est qu'il a, l'un des premiers, apporté des préoccupations d'art dans le détail du style. Guevara, excellent artiste et virtuose en matière de style, a été le grand professeur de rhétorique de la jeune génération, comme Balzac le fut en France au siècle suivant. Il avait d'ailleurs toutes les qualités et tous les défauts du parfait rhéteur. La pensée le préoccupe moins que les mots. Les lieux communs lui conviennent de préférence pour déployer à l'aise sa verbeuse ingéniosité : son éloquence redondante et molle remplit aisément tous les vides. Il n'y a rien de plus prétentieusement ridicule que certains de ses développements moraux, tels que la longue discussion entre Faustina et Marc-Aurèle, « qui lui a donné son cœur et lui refuse la clef de son bureau». La casuistique de ce moraliste est souvent suspecte : « Prendre aux soldats pour donner à l'Eglise, dit-il, passe encore ; mais prendre à l'Eglise pour donner aux soldats, c'est un scandale digne de l'excommunication. » Le procédé de style familier à Guevara est à peu près celui de Sénèque : le développement par répétition avec antithèses et métaphores accumulées. Mais la concision du modèle est absente : Guevara a réussi en effet à joindre aux défauts de Sénèque ceux de Cicéron. Il prodigue les figures oratoires et épuise toutes les façons possibles de dire la même chose. On assure que Guevara fut responsable en partie de *l'euphuisme* anglais, Lilly s'étant inspiré du *Marco Aurelio* pour son *Euphuès* (1578). La chose est possible, mais ce qui nous paraît incontestable, c'est que Guevara est le véritable précurseur du conceptisme espagnol et que son influence trop réelle sur la prose fut, somme toute, détestable.

Digitized by Google

4. Bien différent de Guevara sous tous les rapports est **Juan de Valdés**[1] (né à Cuenca, † 1541). Il fit d'excellentes études à Alcalá et fut attaché par la suite, comme secrétaire, à la personne de l'Empereur, ainsi que son frère jumeau Alfonso, également secrétaire de l'Empereur et auteur d'une violente satire religieuse, le *Diálogo de Lactancio y un arcediano*. Juan servit surtout en Italie. Il était à Rome en 1531-1532; il fut nommé, en cette dernière année, archiviste de Naples en remplacement de son frère Alfonso, qui mourait de la peste au moment même où il était designé pour ce poste. Moyennant une indemnité de 1.000 ducats, Juan renonça à cette place (1533) et revint à Rome. Mais, vers 1535, il retourna à Naples qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort. Là il s'entoura d'amitiés illustres et précieuses, entre autres celle de Julie Gonzague, et gagna des adeptes à ses croyances religieuses et mystiques, qui le rapprochaient beaucoup de certaines sectes protestantes. C'est assurément l'une des plus séduisantes figures de l'hétérodoxie espagnole.

Comme écrivain, Valdés a des principes absolument opposés à ceux de Guevara. « J'écris comme je parle; je n'ai d'autre souci que d'employer des mots qui signifient bien ce que je veux dire, et je le dis le plus simplement possible ; l'affectation ne convient à aucune langue. » Malheureusement, soit à cause du nombre restreint de ses écrits littéraires, soit par suite de son éloignement presque perpétuel d'Espagne, son influence — en matière littéraire — fut à peu près nulle de son temps. Nous n'avons qu'à mentionner ici ses écrits religieux : le *Comentario sobre la Epístola de S. Pablo á los Romanos* (imprimé en 1556), le *Sal-*

1. Edit. de Boehmer, dans les *Romanische Studien* : t. VI, 1881-83, *Diálogo de Mercurio y Carón*, — t. XXII, 1895, *Diálogo de la Lengua*.

Digitized by Google

terio, et d'autres opuscules perdus (*Alfabeto Cristiano*) ou conservés seulement dans des traductions (*Les 110 considérations divines*).

Ses œuvres proprement littéraires se réduisent à deux : 1° *Le Dialogue de Mercure et de Charon*, dans lequel sont racontés les événements de la guerre entre la France et l'Espagne, depuis 1521 jusqu'au défi adressé à l'empereur, en 1523, par les rois de France et d'Angleterre, et aussi les événements survenus à Rome en 1527. Ce dialogue, composé et publié en 1528 sans nom d'auteur, est attribué parfois à D. Diego de Mendoza, par suite sans doute d'une confusion avec le *Dialogue entre Charon et l'âme de Pedro Luis Farnèse* de ce dernier. C'est une imitation adroite et spirituelle de Lucien, en même temps qu'un remaniement moderne des antiques *Danses Macabrées*, où l'auteur (les auteurs, si Alfonso collabora à l'œuvre) passe en revue toutes les âmes qui descendent aux enfers à cette époque, et profite de l'occasion pour dire ses vérités à chacune d'elles. Le ton est très libre, l'exposition habile, le style clair, simple, sans affectation, la langue d'une irréprochable correction ; les prétentions françaises y sont vigoureusement prises à parti avec une hauteur toute espagnole.

Le second ouvrage de Valdés est plus intéressant encore et appartient directement à la littérature didactique. Mais il resta inconnu des contemporains et ne fut publié qu'en 1737, par Mayans, dans ses *Origenes*. Il est intitulé *Diálogo de la Lengua* et fut rédigé à Naples dans les dernières années de la vie de l'auteur, vers 1533, et, en tout cas, avant la mort de Garcilaso de la Vega (1536). C'est une conversation entre deux Italiens, Marcio et Coriolano, et deux Espagnols, le capitaine Pacheco (qui ailleurs est appelé Torres) et Valdés lui-même. Le sujet roule sur la dignité et l'illustration de la langue espagnole, dont l'auteur explique les origines, étudie le vocabulaire, cite un grand nombre d'expressions populaires ou de proverbes, et apprécie brièvement les principaux écrits. Il va de soi que les théories historiques et philologiques laissent souvent beaucoup à

Digitized by Google

désirer, et l'appréciation des auteurs prêterait aussi à bien des critiques. De même, les minutieuses remarques de lexique, si elles intéressent les spécialistes, paraissent bien longues et bien confuses à la majorité des lecteurs. Mais, en général, la critique est intelligente, le jugement sérieux, la mise en scène agréable et la langue d'excellente qualité. Cela ne suffit pas sans doute pour mettre l'auteur à côté de Cervantes, dont il n'a ni la grâce souriante, ni la verve, ni les heureuses trouvailles de détail, ni enfin le génie si humain, mais c'est beaucoup déjà que l'on ait pu parfois, par un paradoxe trop indulgent, le rapprocher d'un si grand nom.

La complaisance avec laquelle Valdés cite les proverbes nous donne l'occasion de mentionner quelques recueils de ces derniers, faits sous Carlos V, ou peu après, par exemple : les *Refranes glosados* (Burgos, 1515); — les *Cartas de Refranes*, de Blasco de Garay (1543); — le *Libro de Refranes*, de Pedro Valles (1549); — les *Dichos de los siete Sabios...* de Hernán López de Yanguas (1549), — les *Refranes*, du *Comendador* Hernán Núñez (1555), — la *Philosophia vulgar*, de J. de Malara (1568).

*
* *

5. *Autres écrivains didactiques.* — Nous énumérerons rapidement les auteurs secondaires, qui méritent cependant, après Guevara et Valdés, d'occuper une place dans la littérature didactique au temps de Carlos V.

Juan López de Palacios Rubios est, en réalité, un peu antérieur à cette époque. Comme jurisconsulte, il avait fait paraître en latin, au début du siècle, divers opuscules politico-historiques. Mais son unique titre, comme écrivain en langue espagnole, est un traité sur le courage militaire, *Del esfuerzo bélico heróico*, qui fut imprimé en 1524, un an avant sa mort, et qui avait été écrit pour l'édification de son fils.

Nous avons de **Juan Sedeño**, *Dos coloquios de amores y otro de bienaventuranza*, parus en 1536, une traduction en

Digitized by Google

vers de la *Celestina* (1540) et un dictionnaire de deux cent vingt-quatre biographies [*Suma de Varones illustres*, 1551]. Sedeño était d'Arévalo et avait guerroyé en Italie. Il est très vraisemblablement différent d'un autre *Juan Sedeño*, traducteur de Tansillo et de Torquato Tasso.

Le Dr **Francisco de Villalobos** avait été médecin de Fernando le Catholique et de Carlos V. Il avait rédigé, en cette qualité, un *Sumario de la Medicina*, en strophes de 10 vers de 12 syllabes (1498). Le recueil de ses œuvres (1543) comprend en outre: 1° le livre des *Problemas*, qui traite des corps naturels (astronomie, cosmographie, etc.), et des êtres moraux (traité de morale, d'un style souvent pittoresque et satirique); — 2° deux dialogues sur des sujets de médecine; — 3° le traité bizarrement intitulé des « *Trois grandes...* » à savoir: *la gran parleria, la gran porfia, la gran risa* (*bavardage, obstination et rire*). Cette suite de considérations morales constitue, avec les *Problemas*, le principal titre de Villalobos à la notoriété. Un dialogue *Sur l'amour*, et la traduction de l'*Amphitryon* de Plaute, des gloses sur Pline (1515), qui provoquèrent une polémique avec Hernán Núñez, enfin un recueil de lettres complètent la liste de ses œuvres[1].

Hernán Pérez de Oliva (1492-1530), l'un des types les plus complets de l'humaniste espagnol, successivement étudiant ou professeur à Salamanque, Alcalá, Paris et Rome, puis recteur à Salamanque, traduisit plusieurs pièces et œuvres antiques (*l'Amphitryon* de Plaute, *l'Agamemnon* de Sophocle, l'*Hécube* d'Euripide), composa deux traités, l'un sur la *Dignité de l'homme* « *donde por manera de disputa se trata de las grandezas y maravillas que ay en el hombre, y por el contrario de sus trabajos y miserias*[2] »; l'autre, sur *les facultés de l'dme et leur usage légitime* (*De las potencias del alma y del buen uso dellas*). Il fut, malgré sa culture antique, l'un des premiers à revendiquer les droits de

1. B. A. E., t. XXXVI (*Curiosidades bibliográficas*).
2. B. A. E., t. LXV. — Édit. Fabié (*Bibliof. Esp.*).

Digitized by Google

la langue espagnole vis-à-vis des langues classiques et italienne. Il se vante, dans sa *Dignidad del hombre*, de n'employer que sa langue maternelle. Son neveu, l'érudit Ambrosio de Morales, publia ses œuvres en 1586. Le traité sur *la Dignité de l'homme* avait été antérieurement achevé, et publié (1546) par Francisco Cervantes de Salazar.

Du *Maestro* **Alejo Vanegas** (parfois **Venegas**) deux ouvrages sont à citer: une sorte de préparation à la mort, d'une inspiration à la fois chrétienne et stoïcienne: *Agonía del tránsito de la muerte con los avisos y consuelos que cerca della son provechosos* (1537); et la *Différence des Livres qu'il y a dans l'Univers* (*Diferencias de libros que hay en el universo*, 1540), c'est-à-dire des divers systèmes de philosophie : (la prédestination et le libre arbitre, la philosophie naturelle, la raison, la révélation). La 2e partie annoncée n'a pas paru.

Pedro Mejía, noble sévillan (1502-1552), dont il a été déjà question (p. 174), publia une suite de dissertations ou miscellanée érudite, en 1542, sous le titre de *Silva de varia lección*, souvent réimprimée par la suite; puis, en 1547, six *Coloquios ó Diálogos*. Le protonotaire **Luis de Mejía** avait écrit un *Apólogo de la ociosidad y del trabajo*, édité en 1546, par Cervantes Salazar, et enfin le dominicain Fr. **Francisco Mejía**, le *Diálogo del Soldado* (1555), où l'on trouve des détails inattendus sur les antiquités de Valence, de Sagonte et de Barcelone.

Terminons cette série par le *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566), de **Jerónimo Jiménez de Urrea**, compagnon d'armes de Garcilaso, traducteur infatigable d'Arioste, de Sannazar, de La Marche (V. p. 163). Ajoutons que cette période et la suivante sont extrêmement riches en œuvres didactiques et techniques de toute espèce, depuis les arts de la guerre ou de la navigation, jusqu'à la médecine et aux sciences, depuis la chasse jusqu'aux jeux, depuis le commerce et les finances jusqu'aux procédés des divers métiers. Mais tous ces Manuels, d'ailleurs curieux, restent en dehors de la littérature.

Digitized by Google

***

6. *Littérature romanesque.* — Les romans de Chevalerie. — La postérité d'Amadis se multiplia extraordinairement pendant tout le XVIe siècle, et surtout pendant le règne de Carlos V. Le mérite du modèle et plus encore les mœurs et les goûts du public favorisèrent cette vogue des romans de chevalerie, qui firent les délices de toutes les classes de la société indistinctement. La plupart d'entre eux se partagent entre deux familles, celle d'Amadis et celle de Palmerin.

On compte généralement douze parties dans la série des *Amadis*, y compris les quatre qui constituent le premier roman portant proprement ce nom ; mais on ne s'accorde pas toujours sur les romans qui forment ces douze parties. On doit à l'éditeur d'*Amadis*, Montalvo, *las Sergas de Esplandián*, que nous avons déjà mentionné ; à **Páez de Ribera**, le *Florisando* (1510), qui fut le neveu d'Amadis. Vinrent ensuite *Lisuarte de Grecia* (1514), petit-fils d'Amadis ; *Amadis de Grecia* (1514), fils de Lisuarte ; *Lisuarte et la mort d'Amadis* (1526), de **Juan Díaz**. L'*Amadis de Grecia*, et les quatre parties de *Florisel de Niquea* (1522-1551) sont dus à **Feliciano de Silva**, de Ciudad Rodrigo, « le grand industriel littéraire qui ouvrit le premier en Espagne, et peut-être en Europe, une fabrique de romans que le public dévorait avec autant d'avidité que les lecteurs d'Alexandre Dumas la suite des *Trois Mousquetaires* » (*Menéndez Pelayo.*) Feliciano de Silva, soit dit en passant, est aussi l'auteur d'un ouvrage d'un genre très différent, la *Segunda Comedia de Celestina* (1534)[1]. Le dernier des Amadis est *D. Silves de la Selva*, de **Pedro Luján** (1546).

Palmerín ne tarda pas à se poser en rival d'Amadís. La première partie (*Palmerín de Oliva*) date de 1511 : elle eut une femme pour auteur, mais son nom est jusqu'ici resté

1. *Colección de Libros esp. raros*, t. IX, 1874.

Digitized by Google

inconnu. Quelques-uns ont voulu en faire honneur, ainsi que du *Primaleón*, qui en forme la deuxième partie (1516), à Francisco Vázquez, de Ciudad Rodrigo, mais le rôle de ce personnage reste obscur. Le *Caballero Platir* (1533) appartient à cette série. Mais le seul Palmerín qui eut un réel succès, en grande partie mérité, est le *Palmerín d'Angleterre*. On s'accorde aujourd'hui à regarder comme l'original le texte portugais de **Francisco Moraes** († 1572). Il est remarquable toutefois que ce dernier texte ne parut qu'en 1567, alors que la traduction castillane était connue depuis vingt ans (1547-1548). On sait quelle estime faisaient de cet ouvrage le curé et le barbier du *D. Quichotte*, qui le considéraient comme « une chose unique » et auraient voulu « l'enfermer dans un coffret semblable à celui où Alexandre conservait l'œuvre d'Homère. »

L'on pourrait remplir des pages entières avec les titres de ces fastidieux romans, dont les héros renaissaient sans cesse de leurs cendres, avec la complicité du public. Bornons-nous à citer simplement, à la suite de Cervantes, *Lepolemo ó el Caballero de la Cruz*, l'un des plus anciens (1521, par Alfonso de Salazar? ou le Bachelier de Molina?); — *D. Cirongilio de Francia* (1545), de Bernardo Vargas; — *Belianis de Grecia* (1547), de Toribio Fernández; — *Felixmarte de Hircania* (1556), de Melchor Ortega; — *Olivante de Laura* (1564), d'Antonio de Torquemada; — *D. Clarisel de las Flores*[1], dont nous connaissons déjà l'auteur, Jerónimo de Urrea. Et remarquons que, vers le milieu du siècle, les auteurs commencent à donner des signes d'épuisement et les lecteurs, de fatigue. On éprouve le besoin de rajeunir et de varier le genre. Les uns introduisent de plus en plus les vers dans leurs récits (*Primaleón. Palmerín*, surtout *Clarisel*); les autres les rédigent exclusivement en vers (*Florando de Castilla*, *Celedón de Iberia*); d'autres enfin, pour sanctifier sans doute

1. Ed. des *Bibliófilos Andaluces*, Séville, 1879. (Comprend seulement les vingt-cinq premiers chapitres de la première des trois parties).

Digitized by Google

un genre contre lequel s'élevaient avec vigueur des hommes tels que Luis Vives, Melchor Cano, Arias Montano, Luis de Granada et tant d'autres moralistes, sans parler des hommes d'Etat et des *Cortes* elles-mêmes, inventèrent la *Caballeria ai lo Divino,* et présentèrent les aventures romanesques de leurs héros comme des allégories sous lesquelles apparaissaient aisément de pieux enseignements et une édifiante doctrine. De ce nombre furent **Jerónimo Sempere** (ou de San Pedro), auteur de la *Caballeria celestial de la Rosa Fragante* (1554), et **Fernández de Villaumbrales**, qui écrivit *El Caballero del Sol* (1552). Le dernier roman de chevalerie composé en Espagne fut, dit-on, le *Policisne de Beocia.* Il parut en 1602, et nous mène à la veille du *Don Quichotte.*

*
* *

7. *Pastorales.* — Au moment où le déclin de la littérature chevaleresque commence à se faire sentir, apparaissent les premiers romans pastoraux. Le genre, il est vrai, n'était pas absolument nouveau. L'Italie, avec l'*Arcadia* de Sannazar, le Portugal, avec les *Saudades*, ou *Menina é Moça* de Bernaldim Ribeiro Mascarenhas (1500?, † vers 1552), eussent fourni, au besoin, des inspirations et des modèles. Mais déjà la pastorale se montre, en Espagne, dans les *Églogas* de Juan del Encina ; elle continuera dans les *Autos* de Lucas Fernández, de Gil Vicente. De son côté la poésie lyrique, depuis Garcilaso, multiplie les tableaux champêtres.

Mais ce fut la *Diana*, de **Jorge de Montemayor**, qui ouvrit vraiment avec éclat la période des romans pastoraux. L'auteur était Portugais. Il prit le nom du village où il était né : *Montemõr o Velho* (Montemayor el Viejo), près de Coïmbre, sur les rives de ce poétique Mondego, plus chanté que le Lignon de l'*Astrée.*

Musicien de la chapelle de Dª Maria, future femme de Felipe II (1543), soldat, fourrier (*aposentador*) de l'infante Dª Juana de Castille (1552-1554), il résida en diverses parties

Digitized by Google

d'Espagne, particulièrement à Valence, et mourut de mort violente en Piémont, en 1561.

La première édition de la *Diana* ne porte pas de date. On l'a placée parfois en 1542, en 1545, mais elle ne paraît pas antérieure à 1558 ; on nous pardonnera d'en placer l'étude sous le règne de Carlos V, car elle était en grande partie composée dans les années antérieures, et les autres œuvres de l'auteur (*Obras*, Anvers, 1554, 2 vol ; 2e édit. revue sous le titre de *Cancionero*, Anvers, 1558, 2 vol.) l'avaient rendue célèbre.

La *Diana*, aussi simple en son intrigue qu'étaient compliqués les romans de chevalerie, raconte les amours d'une jeune bergère des rives de l'Ezla (province de León) avec le berger Sereno. Ces amours, contrariés par toutes sortes d'incidents, se terminent malheureusement pour Sereno : Diana finit par épouser le berger Delio. Nul doute que de nombreuses allusions à des faits réels ne se mêlent à la fiction. Sereno paraît bien être Montemayor lui-même et Diana passait, dès le XVIe siècle, pour désigner une dame de Valencia de S. Juan ; mais il n'est pas prudent de pousser jusque dans le détail ces identifications. A la fable principale, qui, en elle-même, est peu de chose, Montemayor mêle d'autres épisodes, l'histoire de Felix et Felismena, empruntée à la 36e *Nouvelle* de Bandello, celle d'Arsenio et d'Arsileo, celle d'Ismenia, etc. Ces contes jettent quelque variété dans le récit, de même que les nombreuses pièces de vers qu'il contient.

L'immense succès du roman s'explique par son mérite littéraire, par la nouveauté du décor et des costumes, et sans doute aussi parce que cette idylle répondait bien aux aspirations inavouées d'une société fatiguée de tant de guerres et d'agitations. Il va de soi que la campagne où se passe la scène est fort artificielle, de même que les bergers langoureux qui y soupirent. Dans la *Diane*, comme dans les Eglogues de Garcilaso, c'est la nature vue de loin, à travers les fenêtres de l'Alcazar de Tolède. Tous les caractères que l'on notera plus tard dans les romans pastoraux

Digitized by Google

sont déjà dans la *Diana* (le mélange de vers et de prose, les éléments autobiographiques et les allusions à la chronique galante, l'absence presque complète de tout sentiment sincère de la nature, le mélange de fictions mythologiques ou merveilleuses, enchantements, apparitions, fontaines magiques, etc.). Cependant, comparé à ceux qui étaient alors en honneur, ce genre offre une certaine simplicité relative, une douceur et une fraîcheur d'imagination qui justifie, ou du moins qui explique sa vogue.

Cet engouement est attesté par dix-sept réimpressions au XVIe siècle, huit au XVIIe, quatre suites espagnoles, enfin par de nombreuses et illustres imitations, en Espagne et à l'étranger. L'*Astrée* (1610-20), d'Honoré d'Urfé, est l'un des derniers échos de la *Diana*. Dans la forme comme dans le fond, les ressemblances entre ces deux romans célèbres sont frappantes. L'un et l'autre ont donné à l'amour courtois une forme, une expression nouvelle. Ils ont également contribué à polir les mœurs et à aiguiser les esprits; ils annoncent respectivement l'école de Góngora et la société de Rambouillet. Il y a plus de naïveté dans la *Diana*, une psychologie plus compliquée dans l'*Astrée*, plus de sentiment dans celle-là, plus de mouvement et de drame dans celle-ci. Les deux romans ont eu enfin même influence sur la littérature d'agrément dans les deux pays.

*
* *

8. *La Nouvelle moresque et le premier roman picaresque.* — *L'Histoire de Narváez* (ou *Histoire de l'Abencerrage Abindarráez et de la belle Jarifa*)[1] n'a que quelques pages, mais elle est charmante et c'est un modèle accompli des romans moresques qui, à leur tour, allaient devenir à la mode.

Le gouverneur ou *Alcaide* d'Antequera, D. Rodrigo de Narváez, personnage d'ailleurs historique, fait prisonnier

1. B. A. E., *Novelistas anteriores à Cervantes*, t. III.

Digitized by Google

l'Abencerrage grenadin Abindarráez, tandis que ce dernier se rend à Coin pour épouser la belle Jarifa, fille du gouverneur. Informé du fait, Narváez rend généreusement la liberté à l'Abencerrage sous promesse de revenir dans les trois jours. Le terme échu, Abindarráez et Jarifa reviennent en effet, et obtiennent leur pardon.

Cette nouvelle, qu'un inconnu avait insérée à la suite de la *Diana*, se trouvait déjà dans l'*Inventario*, d'**Antonio de Villegas**, imprimé en 1565, mais déja composé en 1551. Cependant il y a des raisons de penser que Villegas s'est simplement borné à arranger et à rajeunir une *Chronique* du temps de Fernando, *el de Antequera*, signalée par Gallardo et par M. Menéndez Pelayo. Ses autres œuvres montrent suffisamment qu'il était incapable de composer un récit aussi simple, aussi rapide et aussi intéressant. Félicitons-nous qu'il n'ait pas trop embelli son modèle.

Ce fut encore à cette même époque que parut une nouvelle justement célèbre, car elle inaugure, elle aussi, un genre nouveau : le *Roman picaresque*. Il s'agit de la *Vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, imprimée en 1554[1] (peut-être même en 1553), en trois endroits différents : Burgos, Anvers, Alcalá. C'est un fait remarquable en vérité que la même décade (1550-60) ait vu paraître trois œuvres romanesques qui devaient donner naissance à une longue postérité d'imitations fameuses et fonder trois genres nouveaux : le roman moresque, le roman pastoral et le roman picaresque. Nous sommes bien réellement à l'un des points culminants de l'histoire littéraire de l'Espagne : l'on sent que l'apogée du siècle d'or est proche. Cette date est, après celle de 1492, l'une des plus caractéristiques et des plus fécondes pour la civilisation de la péninsule.

1. Restitution de l'édition princeps par M. Foulché-Delbosc, *Bibl. Hispan.*, t. III. — Réédition du texte de Burgos, 1554, par Butler Clarke, Oxford, 1897.

Digitized by Google

* * *

9. *Le genre Picaresque.* — Qu'est-ce donc que ce « picarisme » dont le nom et les héros apparaissent pour la première fois officiellement avec le *Lazarillo?* — On entend par nouvelle *picaresque* celle dont les personnages sont empruntés à cette classe particulière de gens de basse extraction, qui vivent aux dépens d'autrui, se mettent résolument au-dessus des conventions sociales ou des lois et ne demandent leurs moyens d'existence qu'à leur industrie, à la fertilité d'une imagination peu scrupuleuse. Ces aventuriers, en Espagne, ce sont les *Pícaros*. Si la chose est ancienne, le mot, d'une étymologie obscure[1], n'apparaît guère que dans le deuxième tiers du XVIe siècle. C'est le roman qui nous a conservé la chronique la plus complète du monde picaresque; mais ce royaume, dont la Cour était celle des Miracles, comprenait, en outre, deux provinces littéraires : le Théâtre et la Poésie lyrique. Ces dernières, il est vrai, empruntèrent presque exclusivement au roman leurs héros, leur éclat et leurs succès.

Il est clair que ce genre ne peut exister que dans une société dont l'état moral et économique laisse à désirer, et que cette littérature spéciale répond aussi à un état particulier de la civilisation. C'est que déjà vers le milieu du siècle on apercevait les premiers symptômes d'un bouleversement profond dans les conditions sociales. Les guerres perpétuelles devaient avoir un contre-coup sur les mœurs et sur l'esprit public en général. Elles amenaient forcément la ruine du commerce, de l'industrie, de l'agriculture. La Cour attirait tout à elle : elle était le rendez-vous de tous ceux qui cherchaient des moyens d'existence facile. C'était

1. Le mot est souvent, à cette première époque, synonyme de *pinche*, valet de cuisine, marmiton. Il est curieux qu'en français, *coquin* (qui traduit fort bien *pícaro*) semble un péjoratif de *queux* (*coquus*, cuisinier). *Pinchar*, *pinche*, *pícaro*, sont des mots de même famille.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

un excellent terrain pour les aventuriers de toute sorte en quête de bonnes aubaines et de franches lippées, valets fripons, soldats licenciés ou déserteurs, étudiants en congé perpétuel, moines défroqués, hidalgos râpés, coupe-bourses et coupe-jarrets, brelandiers, ribauds et truands, en un mot l'immense et pittoresque armée des *picaros*. Les énormes fortunes faites en Amérique avaient tourné toutes les têtes ; l'on jetait à pleines mains l'argent si facilement gagné et l'on s'habituait à dépenser sans rien gagner. Les fausses théories économiques et jusqu'au développement du mysticisme, avec sa conception particulière de la charité, contribuaient à favoriser les intrigants ou les paresseux : la *sopa boba*, distribuée dans tous les couvents, est l'ordinaire nourriture des *picaros* affamés[1].

Les causes de la transformation de la société ne produisirent leur plein effet que vers la fin du siècle, et c'est sans doute pour cette raison que les romans, qui la révèlent le mieux, ne datent que de cette époque. Mais ces causes existaient depuis longtemps, et c'est ce qui rendait possible des œuvres telles que la *Célestine* et le *Lazarillo*. Car ce dernier, à le considérer en ses éléments constitutifs, a eu des précédents : il n'y a guère de génération spontanée en histoire littéraire. Par certains côtés, la *Comedia de Calisto y Melibea* est déjà un roman picaresque, et il ne serait pas difficile, sans remonter à l'archiprêtre de Hita, de signaler d'autres antécédents. Parmeno, Sempronio, Sosia, Centurio, Lucrecia, Elicia et Areusa, sans parler de la Mère Célestine elle-même, sont les ancêtres directs des Lazarillo, des Guzmán, des D. Pablo. Luis Vives avait donc encore plus raison qu'il ne le croyait quand il appelait la Célestine : *Nequitiarum parens*, la Mère des perversités. Les mêmes causes produisirent ailleurs les mêmes effets : l'Italie,

1. *La Vida del Pícaro* (Édit. Bonilla, *Rev. Hisp.*, 1902.) est le sujet d'un poème en 111 tercets, imprimé en 1601, et attribué par les uns à Pedro Liñán de Riaza, par les autres à Lupercio de Argensola, ou encore à un certain Gallegos, auteur d'une *Vida de Palacio*.

Digitized by Google

l'Allemagne, la France, enrichirent aussi cette littérature spéciale. Mais nulle part elle ne fut aussi florissante qu'en Espagne, et ce fut cette dernière, en somme, qui lui donna le nom qu'elle porte.

*
* *

10. *Le Lazarillo.* — Le *Lazarillo* parut sans nom d'auteur. Des différents noms qui ont été proposés, un seul réunit quelques probabilités, c'est celui de D. Diego de Mendoza. Mais quoique cette hypothèse, pour des raisons diverses que nous ne pouvons développer ici, continue à nous sembler séduisante, il faut avouer que, jusqu'à présent, une preuve certaine, directe, manque, et que d'autre part les arguments que l'on a fait valoir contre cette attribution ne sont pas sans force.

L'ouvrage comprenait sept chapitres ou *Traités*. Lazarillo y racontait lui-même (et la forme autobiographique fut fidèlement conservée par la suite) sa naissance, son enfance et ses séjours chez les différents maîtres qu'il servit : l'aveugle, le *Clérigo* de Maqueda, l'écuyer, le Frère de la Merci, le vendeur de bulles, le chapelain, l'*alguacil*. Chemin faisant, il lançait, d'une main sûre autant qu'audacieuse, des traits acérés et multipliés contre les gens d'Eglise. Les dernières lignes semblent annoncer une suite qui ne parut point.

Le réalisme vigoureux des esquisses, la précision du trait, la simplicité alerte du style font de ce récit un petit chef-d'œuvre. Il resta cependant longtemps isolé dans son genre ; car c'est à peine si l'on ose nommer, après lui, sa prétendue *Seconde partie*, qui parut à Anvers en 1555, et qui remplace l'exactitude de la peinture satirique par de fantastiques et ridicules aventures.

Quant au *Lazarillo del Manzanares*, de **Juan Cortés**, de **Tolosa**, et à celui de **Juan de Luna**, professeur d'espagnol à **Paris**, ils ne parurent que soixante-six ans plus tard, en **1620**, et ne méritent guère plus qu'une citation.

Digitized by Google

*
* *

11. *Le Théâtre sous Carlos V.* — Pendant cette période, le théâtre, fondé par Encina, se développe à son tour. Les pièces se multiplient et plusieurs directions diverses sont tour à tour essayées : l'art dramatique cherche évidemment sa voie. Deux noms importants, ceux de Torres Naharro et de Gil Vicente, dominent la foule. Ces deux auteurs sont en réalité contemporains d'Encina, mais leur activité littéraire se produisit postérieurement à l'apparition du *Cancionero* de 1496, et l'un d'eux tout au moins, Gil Vicente, commença par être un disciple d'Encina.

Le nombre des pièces, imprimées ou manuscrites, en collection ou *sueltas*, qui nous restent de la première moitié du XVIe siècle, est considérable : elle augmente chaque jour par des publications nouvelles. Cette période, à peu près vide jadis, se remplit de plus en plus[1]. Un seul manuscrit de la Bibliothèque nationale[2] de Madrid a fourni 96 pièces, en grande partie inédites. Elles sont toutes religieuses et paraissent du troisième quart du XVIe siècle (1550-1575). Ce n'est qu'un faible échantillon de tout ce qui a disparu. Il est difficile, au milieu de tant de productions si diverses, d'établir un ordre bien clair et bien logique ; il ne faut point songer davantage à des énumérations plus ou moins complètes, peu utiles ici. Le plus simple sera de grouper les œuvres ou les noms les plus importants autour des deux chefs de file, qui représentent assez bien deux tendances diverses, Encina et Torres Naharro. Certes, ces deux auteurs et ces deux écoles se rejoignent par certains points ; mais la première représente plus exclusivement, dans le fond et dans

1. Le catalogue des pièces manuscrites de la Bibliothèque nationale de Madrid (1889, *Rev. de Archivos*) contient 4.307 numéros, dont beaucoup appartiennent au XVIe siècle.

2. Cod. M. 273 (*Colección de Autos, Farsas y Coloquios del Siglo XVI*, édit. p. L. Rouanet, 1901, 4 vol.).

Digitized by Google

la forme, la tradition nationale, tandis que la seconde est déjà plus influencée par l'esprit de la Renaissance italo-classique. A côté d'Encina et de Torres Naharro, Gil Vicente, fondateur et gloire du théâtre portugais, crée un art nouveau, où l'on peut sans doute signaler au début l'influence prépondérante d'Encina, et peut-être celle de Torres plus tard, mais qui se soutient par son mérite propre. — Enfin, à côté de ce théâtre vivant, en grande partie original, mention doit être faite du théâtre savant, traduit ou directement imité des anciens, par exemple des pièces de Villalobos (*Amphitryon*), de Boscán (*Euripide*), de Pérez de Oliva (*Amphitryon*, *Electre*, *Hécube*), du bachelier de Villalón (*Myrrha*, 1536) et d'autres. Cet art érudit n'eut d'ailleurs qu'une action insignifiante sur le théâtre national.

* * *

12. *L'Ecole d'Encina.* — Le groupe dont Encina est le type le plus célèbre est très nombreux : presque toutes les *Farsas*, *Églogas*, *Coloquios*, *Representaciones*, *Autos de Natividad* ou *del Sacramento*, qui remplissent le manuscrit cité plus haut, les vingt-huit pièces et moralités du Recueil ou *Recopilación* de Diego Sánchez de Badajoz, ou celles d'autres *cancioneros* dramatiques, comme celui de Sebastián de Horozco, beaucoup des compositions de Luis Hurtado, de Juan de Paris, de Pedraza, de Ferruz, de Pero López Ranjel, en passant par les trente-huit auteurs antérieurs à 1540, énumérés par M. Cañete[1], se rattachent plus ou moins à l'école d'Encina. Il en est de même de **Fernán López de Yanguas**, dont nous avons déjà cité les *Dichos de los Siete Sabios de Grecia*, ou *Bocadillos de oro*, écrits en vers, dit-il, « *porque los niños más tiernos los puedan saber de coro* ». Il poursuivait le même but pédagogique dans les *Cinquenta preguntas y respuestas* (1500). Il

1. *Farsas y Églogas de Lucas Fernández*, 1867, p. LX.

Digitized by Google

avait enfin porté à la scène un certain nombre de *Farsas* (*Farsa Real*, *Farsa del Mundo*, *Farsa de genealogía*, *de Natividad*, etc.), dont les bergers sont les acteurs ordinaires. Pastorales également sont les comédies du libraire Tolédan, **Luis Hurtado**, éditeur des *Cortes de la Muerte* et des *Cortes del casto amor*, attribuées à Miguel de Carvajal. Il publia un remaniement de la *Comedia de Preteo y Tibaldo*[1], de Perálvarez de Ayllón, et, pour son compte particulier, une *Égloga Silviana*, d'un style un peu lent et diffus, mais clair et robuste.

Parmi tous ces dramaturges, dont les œuvres sont devenues rares et dont les noms sont bien oubliés, l'un des plus remarquables, et qui mérite une mention à part, est **Lucas Fernández**, de Salamanque, dont les *Farsas y Églogas* se trouvent dans l'édition de 1514 (V. p. 195, note 1). Ce recueil comprend, outre un *Diálogo para cantar*, six pièces, dont les trois premières, qualifiées de *Comedia*, *Farsas y cuasi comedias*, nous dépeignent les très simples intrigues amoureuses de paysans ou de soldats, et ne contiennent chacune que trois ou quatre scènes. Viennent ensuite une *Égloga ó Farsa*, un *Auto ó Farsa* sur la Nativité, et enfin un *Auto de la Pasión*. La langue simple et expressive reproduit les différences dialectales (le *charro* et le *sayagués*) des divers interlocuteurs, presque tous empruntés aux classes populaires. Elle en reçoit un cachet de vérité très sensible. La métrique use surtout des *villancicos*, et des couplets octosyllabiques *de pie quebrado*. En somme, le théâtre de Lucas Fernández n'est qu'un écho, un peu affaibli, mais fort intéressant encore, de celui d'Encina.

* * *

13. Celui de **Bartolomé de Torres Naharro** (mort après 1530) est plus original et plus riche. Né à la Torre de Miguel

1. *Comedia Tibalda*, rééditée par Bonilla San Martin, *Bibliot. Hispan.*, t. XIII.

Digitized by Google

Sexmero (Estremadura), notre auteur, après beaucoup d'aventures, dont une captivité chez les Barbaresques, vint à Rome, y reçut les ordres et s'attacha à D. Bernardino Carvajal, Cardinal de Sta Cruz. Il s'établit à Naples vers 1516, où il servit Fabricio Colonna. Ce fut là qu'il publia, en 1517, le recueil de ses œuvres, sous le titre de *Propalladia* (*Prémisses de ma Minerve*)[1], dédiée au célèbre marquis de Pescara, Francisco Dávalos. Quelques poésies éparses avaient précédé le recueil (un *Psalmo*, pour célébrer une victoire espagnole, comme l'*Hymne de Lépante*, de Herrera, une parodie du concile de Latran, *Concilio de galanes y cortesanas*, une belle *Lamentation* sur la mort de Pedro Manrique de Lara, duc de Nájera, inspirée par les *Coplas* de Jorge Manrique, des romances, la première des trois *Lamentaciones de amor*, etc.). La *Propalladia* contenait, outre des poésies lyriques, des poésies pieuses, une satire, sept épîtres, des romances, des *canciones*, des sonnets, un *Dialogue de Noel*, et enfin six *Comedias* : la *Seraphina*, la *Trophea*, la *Soldadesca*, la *Tinellaria*, l'*Hymenea*, la *Jacinta*. A ces dernières, il faut joindre les deux comédies postérieures, l'*Aquilana* et la *Calamita*, pour avoir la liste complète de ses œuvres théâtrales. Toutes ces comédies furent représentées en Italie, devant des prélats ou de grands seigneurs.

Le prologue de la *Propalladia* est intéressant : il nous fait connaître les théories dramatiques de Torres Naharro. Toutes les pièces, dit-il, se divisent en *comedias á noticia* (réalistes), et *comedias á fantasia* (romanesques, de pure imagination). Parmi les premières, se placent la *Soldadesca* et la *Tinellaria*, suite de scènes de corps de garde et de cuisine, entre soudards et *picaros;* parmi les secondes, plus semblables à la future *comedia de capa y espada*, la *Serafina*, l'*Himenea*, la *Calamita* et l'*Aquilana*. Cette classification, assez vague, s'applique mal à la *Trophea*, qui célèbre les conquêtes des Portugais, ou même à

1. Réédit. dans *Libros de antaño*, t. IX et X.

Digitized by Google

la *Jacinta*, intermédiaire entre les deux genres. A l'imitation des anciens, l'auteur divise ses pièces en cinq actes, ou, comme il dit, en cinq étapes, *jornadas* (expression que reprendra plus tard Juan de La Cueva), et il les fait précéder d'un prologue ou *introito*. L'étude des caractères apparaît déjà chez Torres Naharro; l'intrigue se complique et s'enrichit; les personnages de toutes classes se multiplient; la préoccupation littéraire est, en somme, plus sensible. Valdés déclare qu'il a « illustré la langue castillane », mais il ajoute qu'il est supérieur dans les sujets bas et plébéiens, « *en las cosas bajas y plebeyas* ». On lui reproche cependant d'avoir mêlé beaucoup d'italianismes à sa langue, et il ne pouvait guère en être autrement, car l'italien était devenu pour lui sa langue habituelle. Il introduisit dans les formes métriques quelques innovations et, par exemple, varia et assouplit le long vers d'*arte mayor* en y mêlant son hémistiche isolé, en guise de *quebrado*.

L'influence de Torres Naharro sur le théâtre espagnol fut grande. On la retrouve dans une foule de contemporains qui peuvent être considérés, plus ou moins, comme ses disciples ou ses imitateurs. Il suffira de citer **Castillejo** (*La Constanza*, vers 1523) ; — l'Aragonais **Jayme de Huete**, auteur des comédies en 5 actes la *Vidriana* et la *Tesorina* (vers 1525) ; — **Agustín Ortiz** (la *Radiana*, vers 1525 ; la *Comedia Clariana*, 1522) ; — **Antonio Díez** (*Auto de D. Clarindo*, 1535) ; — **Vasco Díaz Tanco de Frejenal** (*Terno comediario autual ; Jardin del alma*, 1552), lequel, à lui seul, avait composé une quarantaine de pièces ; — **Luis de Miranda** (*Comedia Pródiga*, imitée de l'italien Cecchi, 1554) ; — **Miguel de Carvajal**, l'un des meilleurs dramaturges du milieu du siècle (*La Josefina*, en 4 actes, 1540) ; — **Villegas Selvago** (*La Selvagia*, 1554), et **Sebastián Fernández** (*Tragedia Policiana*, 1557), deux comédies qui s'inspirent, comme tant d'autres à cette époque, de la *Celestina* ; — **Lorenzo de Sepúlveda** (*Comedia de Sepúlveda*, entre 1531 et 1551) ; — le bachelier **Bartolomé Palau**, tourné en ridicule par Lope de Rueda dans son *Convidado* (*Farsa Salamantina*, tableau curieux des mœurs

Digitized by Google

universitaires; la *Victoria Christi*, imitation de la *Historia de Deus*, de Gil Vicente); — **Francisco de Avendaño** (La *Florisea*, 1551, qui, l'une des premières, sinon la première, offre cette particularité d'être divisée en trois actes.)

*
* *

14. Gil Vicente naquit probablement la même année que Juan del Encina, en 1469, mais il vivait encore en 1536 : on ignore la date exacte de sa mort. Serviteur et écuyer du roi Juan II de Portugal, il trouva, dans les événements et les fêtes de cour, l'occasion de révéler son talent dramatique. Soit qu'il voulut faire sa cour à la Reine Doña María, espagnole de naissance (elle était fille des Rois catholiques), soit plutôt parce que la plupart des écrivains portugais de cette époque employaient avec une égale facilité leur propre idiome ou la langue castillane, soit enfin que l'exemple tout récent d'Encina ait constitué à cette dernière une sorte de privilège, Gil Vicente se servit tour à tour, et souvent dans la même pièce, de l'une et l'autre langue. Sur les quarante-deux pièces de son théâtre, sept seulement sont exclusivement portugaises : toutes les autres sont écrites, en entier ou en partie, en castillan. Nul doute que, dans ses débuts, il ne se soit proposé Encina comme modèle (*Monólogo del Vaquero ó de la Visitación* 1502, *Auto pastoril*, *Auto de los Reyes Magos*, et même le curieux *Auto de la Sibila Casandra*, où cependant la fable est déjà bien plus compliquée, mais où l'inspiration populaire est encore très sensible). Il en est de même des *Autos de la Fe*, *De los cuatro tiempos*, et de la *Trilogia de las tres Barcas* (c'est-à-dire *del Infierno*, *del Purgatorio* et *de la Gloria*, cette dernière partie seule en castillan, 1517-19). Parmi les pièces non religieuses de Gil Vicente écrites en entier ou en majeure partie en castillan, il faut citer la *Rubena*, en trois actes, avec un *Introïto* ou *argumento*, la comédie *del Viudo*, et les deux tragi-comédies chevaleresques d'*Amadis de Gaula* et de *Don Duardos*, cette dernière (son

Digitized by Google

chef-d'œuvre peut-être), tirée du *Primaleón*. Les poésies lyriques forment une partie de l'œuvre de Gil Vicente : ses *Triunfos del Invierno y del Verano* donneront une idée avantageuse de sa manière, pleine d'imagination, de grâce et de vivacité. Gil Vicente était, surtout au théâtre, un véritable poète lyrique, et ce qu'il y a de remarquable chez lui, c'est que ses pièces, quoique presque toutes représentées à la cour de Don Manuel ou de Don Juan III, conservent une saveur populaire et une fraîcheur d'imagination qu'on ne s'attendrait pas à y trouver[1].

1. Édit. J. V. Barreto et Gomes Monteiro, Hambourg, 1834 3 vol.

Digitized by Google

DEUXIÈME PARTIE

L'APOGÉE DU SIÈCLE D'OR

DE FELIPE II A LA MORT DE LOPE DE VEGA (1555-1635)

1. *Caractères généraux de cette époque.* — La longue période qui s'ouvre maintenant devant nous et qui correspond à peu près aux règnes du fils et du petit-fils de Carlos V mérite par excellence le nom de *siècle d'or*. C'est vraiment le grand siècle de la littérature, non point seulement par le nombre extraordinaire des écrivains dans tous les genres ou par le point de maturité et de perfection classique qu'atteint la langue, mais parce qu'alors brillent quelques-uns des plus grands noms de l'histoire littéraire : on pourrait très justement l'appeler l'époque de Cervantes et de Lope de Vega. Cet épanouissement des lettres et des arts, il faut le répéter, ne correspond pas exactement, en Espagne, à l'apogée de la puissance politique : cette dernière est déjà gravement compromise, mais l'éclat persistant de la civilisation dissimule encore les plaies secrètes, qui n'apparaîtront pleinement, et sans illusion possible, que vers la fin du règne de Felipe IV.

Les caractères principaux de cette période littéraire sont les suivants : développement extraordinaire de la littérature dramatique, laquelle, avec Lope de Vega et son école, va prendre le premier rang. Elle rejette peu à peu dans l'ombre la poésie épique, si florissante de son côté, pendant la première partie de cette époque, sinon par l'éclat des œuvres, du moins par leur nombre. La poésie lyrique reste en

Digitized by Google

faveur : elle cherche à plusieurs reprises (avec Herrera particulièrement, puis avec Góngora) à se renouveler et à s'enrichir, mais elle n'y réussit pas complètement. Malgré des tentatives ingénieuses, les grands lyriques dont les noms demeurent dans la mémoire de tous, et franchissent les frontières, sont rares : après de si séduisantes promesses, c'est presque une faillite. — En prose, trois faits saillants : en premier lieu, le remarquable mais trop court épanouissement de la littérature mystique, laquelle révèle si bien l'un des côtés de l'âme espagnole, mais qui se dessèche trop vite : ses plus illustres représentants disparaissent avant le début du XVIIe siècle. En second lieu, et comme pour faire contrepoids ou contraste, il faut noter la faveur dont jouissent alors tous les genres romanesques, mais plus particulièrement celui que nous appellerons réaliste, c'est-à-dire le roman de mœurs et le roman picaresque, qui en est la variété la plus nationale. Un dernier fait très important à signaler, c'est qu'au moment même où la littérature arrive à son point de perfection, elle est gravement menacée par un double fléau qui atteint la forme et le fond, le mot et la pensée, et que l'on désigne des noms de *gongorisme* et de *conceptisme :* nous aurons à définir ces mots.

Cette période est longue : elle comprend presque un siècle. Il ne nous paraît pas cependant qu'il y ait avantage (et il nous semble qu'il y aurait au contraire inconvénient) à la diviser : elle a son unité, qu'il est bon de ne point trop dissimuler par des coupures inutiles. Une remarque cependant : il n'est point douteux qu'il y a des différences sensibles entre les deux moitiés de cette époque littéraire, et que les changements correspondent non pas à des dates d'ordre politique et historique, mais à des faits purement littéraires. C'est ainsi que la prédominance du type de *Comedia* fixé par Lope de Vega établit une différence fondamentale entre le théâtre avant et après lui ; c'est ainsi encore que le coup d'état tenté par Góngora amène dans la lyrique une évolution capitale. Et enfin, quoique l'œuvre de Cervantes,

Digitized by Google

d'une bien autre valeur esthétique, n'ait point eu, en fait, de conséquences immédiates aussi graves, elle marque, dans l'histoire de la langue et de l'art espagnol, une date culminante. Ces trois noms, de Lope de Vega, de Góngora, de Cervantes (que je n'associe ici qu'à cause de leur signification historique), atteignirent tout leur éclat à peu près à la même date, c'est-à-dire au début du XVIIe siècle ; ils sont comme trois sommets voisins, inégalement élevés, auxquels tout aboutit et desquels tout découle.

*
* *

2. *Les littératures contemporaines.* — 1° *En France.* — Cette période est remplie par la lutte de l'esprit de la Réforme, de la Renaissance, de la Pléiade, plus tard du bel esprit, de la fantaisie et du précieux, avec l'esprit d'ordre, de sagesse classique, de naturel, qui, d'Amyot et Montaigne, par Malherbe, Balzac, Chapelain, nous conduira à l'Académie (1634), à Descartes (*Discours de la Méthode*, 1637), et à Corneille (*Le Cid*, 1636). Ronsard, Desportes, d'Aubigné, du Bartas, Régnier dans la poésie ; Grévin, Garnier, Montchrétien, Hardy, Larrivey, Mairet au théâtre; Amyot, Bodin, la *Ménippée*, Charron, Monluc, saint François de Sales dans les divers genres en prose, assouplissent et nuancent la langue. Des tendances se manifestent, analogues à celles que nous constaterons en Espagne, mais tandis qu'ici elles triomphent, là elles avortent. Chez nous, les tentatives d'un théâtre libre, anti-classique, ne prospèrent point; la préciosité conceptiste, un moment menaçante avec Théophile, l'*Astrée*, Voiture et Rambouillet, finit par céder au bon sens. Le roman, qui, avec le *Baron de Fœneste*, *Francion*, l'*Astrée* elle-même, présentait bien des analogies avec le roman espagnol, disparaîtra avec les insipides récits des Gomberville, des La Calprenède, des Scudéry. Les deux littératures, depuis Henri IV, marchent évidemment dans des sens opposés. Les infiltrations existent cependant. Le conceptisme, par

Digitized by Google

Antonio Pérez surtout, rejoint la préciosité. Mais l'Espagne, jalousement fermée, nous emprunte peu.

2° *En Italie.* — A côté de la littérature française, celle d'Italie, si florissante dans la période précédente, s'appauvrit manifestement. Un grand écrivain, Torquato Tasso (1544-1595) suffit à sa gloire. L'*Aminta* (1573), — auprès de laquelle il faut nommer le *Pastor fido* (1590), de Guarini, — et la *Jérusalem délivrée* (1580-1584) allaient exercer leur influence sur l'Espagne. Le XVIIe siècle devait être, en Italie, l'une des périodes les plus vides de son histoire littéraire. Il débute par les poésies, fâcheusement célèbres de Marino (1569-1625). Grâce à lui, *secentismo* et mauvais goût allaient devenir synonymes.

Digitized by Google

CHAPITRE PREMIER

LA POÉSIE

3. *La poésie lyrique*[1]. — Au point de vue *chronologique*, on peut grouper tous les poètes lyriques de cette période en trois générations : 1° Celle qui naquit vers la troisième décade du XVIe siècle : Luis de León (1527-1591); Alcázar (1530-1606); Herrera (1534-1594); Francisco de la Torre (mort vers 1594); Figueroa (1536, mort vers 1620). — 2° Celle qui fut à peu près contemporaine de Góngora (1561-1627), dans laquelle se placent : Ledesma (1552-1623); Valdivielso (1560-1636); Lupercio (1559-1613), et Bartolomé (1562-1631) de Argensola; Lope de Vega (1562-1635) etc. — Enfin, la jeune génération, dont l'activité littéraire se manifesta vers le début du XVIIe siècle : Rodrigo Caro (1573-1647); Villamediana (1580-1622); Quevedo (1580-1645); Esquilache (1580-1658); Jáuregui (1583-1641); Luis Martín (1585-1635); Medinilla (1585-1620); Rioja (v. 1586-1659); Villegas (1589-1669), etc. — Les trois noms qui caractérisent le mieux chacun de ces trois groupes sont ceux de Herrera, de Góngora et de Quevedo. Parmi ceux qui dépassent assez sensiblement cette date, il suffira de citer Rebolledo (1597-1676).

* * *

4. Le premier groupe comprend quelques-uns des meilleurs lyriques espagnols. Ce titre, à la vérité, ne peut être

1. Voyez un choix des textes dans B. A. E., t. XXXII, XXXV et XLII.

Digitized by Google

donné au sévillan **Baltasar de Alcázar** (1530-1606), ancien soldat de Santa Cruz, ancien gouverneur de la ville de Los Molares pour les ducs d'Alcalá, puis administrateur des biens du comte de Gelves (D. Jorge de Portugal), poète spirituel et aimable, qui rimait avec facilité d'agréables fantaisies et que ses compatriotes se plaisent à nommer le Martial Andalou[1]; — ni à **Francisco de Figueroa**, né à Alcalá de Henares, en 1536, et qui parcourut successivement l'Italie et les Pays-Bas. L'influence de l'Italie sur son talent fut considérable : elle est sensible dans la plupart de ses poésies amoureuses et bucoliques, publiées en 1626, plusieurs années après sa mort. Elles font songer à celles de Garcilaso, mais elles n'avaient plus le charme de nouveauté qui séduisit les contemporains du premier. Tircis *le Divin* (car on le surnomma ainsi) avait vieilli, et l' « ingrate Filis » aussi.

On retrouve, à peu de choses près, les mêmes personnages, les mêmes paysages, et les mêmes sujets dans les poésies de l'énigmatique **Francisco de la Torre**, publiées en 1631, par Quevedo, cinq ans après celles de Figueroa. Sur la personne de l'auteur, ignorée des contemporains, on ne sait à peu près rien. De l'étude de ses poésies, on peut inférer qu'il avait vécu en Italie, étudié de près les poètes de ce pays, et quelques-uns des lyriques latins. Il diffère sensiblement de Quevedo, avec lequel on a voulu le confondre : le manuscrit de ses œuvres, préparées pour l'impression, était d'ailleurs pourvu du visa et de l'approbation d'Ercilla (entre 1580 et 1595 ?). C'est en effet vers cette époque qu'il paraît avoir écrit. Ses poésies (65 sonnets, 6 *canciones*, 10 odes, quelques *endechas*, la *Bucolique du Tage*, en huit églogues), sont pleines de douceur, d'élégance, d'habileté; la facture en est savante, le goût pur, la langue irréprochable, sauf quelques italianismes. Le fait seul qu'on a pu le confondre avec plusieurs autres poètes indiquerait que sa personnalité n'est ni très forte ni très originale.

1. *Poesías de Baltasar de Alcázar. Bibliófilos Andaluces*, 1878.

Digitized by Google

*
* *

5. Il n'en est point de même de Luis de León ni d'Herrera auxquels revient, sans conteste, ce titre d'excellents poètes lyriques que nous refusions aux précédents.

Il sera plus amplement question de Fray **Luis de León** à propos des mystiques (p. 250) : nous ne parlerons ici que de ses poésies. Elles sont plus importantes par leur valeur que par leur nombre ; car, si l'on met de côté les traductions des anciens ou des Livres saints qui remplissent deux des trois livres[1] de son recueil, ses compositions originales se réduisent à une trentaine de pièces. Elles furent aussi publiées par Quevedo, quarante ans après la mort de l'auteur. Elles venaient bien tard si l'éditeur, comme il l'assure, avait voulu véritablement opposer leur belle simplicité aux laborieuses finesses des gongoristes : à cette date, le mal était fait. Quoi qu'il en soit, la plus pure inspiration du mysticisme espagnol s'alliait dans la plupart de ces *quintillas*, tercets, stances et *canciones*, aux élans divins de la poésie platonicienne, et à l'élégance classique d'Horace. Les admirables *quintillas* au musicien aveugle Salinas (*El aire se serena...*), à Felipe Ruíz (*En vano el mar fatiga...; ¿ Cuando será que pueda?*), à Oloarte (*Noche serena...*), à Cherinto (*Las serenas*); celles à la *Descansada Vida*, à la *Ascensión*, à la *Vida del Cielo ;* la *Profecia del Tajo*, les *quintillas à Santiago*, animées d'un souffle si patriotique à la fois et si philosophique, et bien d'autres « *obrecillas* », « qui m'échappèrent des mains, dit modestement l'auteur, dans mon enfance et presque dans ma jeunesse », ne seront jamais dépassées par les poètes espagnols. Elles joignent en effet deux choses bien rarement unies dans la lyrique castillane : la pureté harmonieuse et vraiment classique de la forme à la sincérité et à la profondeur du sentiment. La recherche, l'extrême finesse, la pompe vide et sonore,

1. B. A. E., t. XXXVII.

Digitized by Google

défauts habituels des poètes d'outre-monts, sont absentes de ces inspirations tendres et fortes, écloses dans le silence du cloître, ou dans la solitude aimable de la maison des champs de la *Flecha*.

*
* *

6: Si Luis de León ne put avoir, en fait, aucune influence sur la poésie de son temps, **Fernando de Herrera** (né v. 1534 † 1597) fut le véritable chef de l'école andalouse. On oppose d'ordinaire les poètes andalous aux poètes castillans et particulièrement aux Salmantins, parmi lesquels on peut ranger Garcilaso et Luis de León. Il y a en effet entre eux, à les considérer dans l'ensemble, des différences appréciables et qui, plus ou moins, persistent à toutes les époques. Les qualités communes aux Andalous sont l'éclat de l'imagination, la richesse et l'audace des métaphores, la pompe du style, la finesse souvent recherchée de l'expression, toutes qualités qui trouvent particulièrement leur emploi dans la lyrique. Les Castillans, au contraire, avec une imagination moins ardente, ont un goût plus discret, plus de mesure dans l'expression, plus de force et de netteté que d'éclat. Ils sont plus enclins à rechercher la beauté dans la justesse et la sobriété relative du dessin que dans la profusion des couleurs. Cette opposition entre les caractères des deux régions souffre naturellement bien des exceptions, mais, au fond des polémiques qui éclatèrent à diverses reprises entre les représentants des deux écoles, ce sont bien ces deux conceptions opposées que l'on retrouverait. Nul ne représente l'école sévillane avec plus d'autorité qu'Herrera.

La vie d'Herrera n'offre aucun incident notable. Bénéficier d'une paroisse de Séville, sans être prêtre, il se livra en paix à ses goûts littéraires. Le seul événement de son existence fut la passion qu'il conçut pour la comtesse de Gelves, Leonor de Milá; mais l'on se demande si cette passion toute platonique ne fut pas surtout une occasion d'adresser à la dame de ses pensées, à sa *Luz*, à son *Estrella*, une foule de poésies où l'auteur, nourri de Pétrarque et

Digitized by Google

d'Ausias March, subtilise selon toutes les règles de l'art.

Ces poésies pseudo-amoureuses, où les sonnets dominent, forment une partie importante de ses œuvres. Celles-ci furent publiées une première fois, par l'auteur lui-même, en 1582, une seconde fois en 1619, par le peintre Pacheco, dont l'atelier servait de lieu de réunion et comme de salon à tout ce que Séville comptait de plus distingué.

Le recueil n'était pas absolument complet : l'*Historia de las más notables cosas que han sucedido en el mundo*, achevée en 1590, est perdue. Nous savons qu'en outre une assez grande partie de l'œuvre poétique d'Herrera disparut après sa mort. Parmi ce qui reste, ce sont les *Canciones* qui ont assuré sa gloire. Les plus connues de ces odes sont l'*Hymne sur la victoire de Lépante* (1590), celle sur la *Défaite du roi de Portugal*, D. Sebastián, à Alcazarquebir, en 1598, et l'*Ode à D. Juan d'Autriche*, vainqueur des Morisques, cette dernière sensiblement inférieure aux deux premières. — L'inspiration patriotique, l'élévation de la pensée, la noblesse du style, où abondent les images empruntées à la Bible, donnent une grandeur réelle à ces compositions. C'est là qu'Herrera est le plus original ; c'est là aussi qu'il applique avec le plus de succès ses réformes littéraires.

Ce qu'il prétendait surtout, c'était donner à la lyrique espagnole plus d'élévation et de noblesse dans les sujets, plus de richesse et d'éclat dans la forme, afin qu'elle pût rivaliser dans tous les genres avec celle des Italiens ou des Anciens. Pour cela, il s'efforce de monter de quelques tons la lyre castillane, qui se contentait jusque-là, trop volontiers, de sujets ordinaires. Il étudie la langue des Livres Saints, celles de Pindare et d'Horace, il bannit les mots trop familiers ou populaires, il les remplace par des expressions calquées sur le latin ou l'italien ; il use hardiment des néologismes et des archaïsmes et prodigue les inversions et les métaphores. Enfin il invente tout un système orthographique nouveau. Ce travail, savant et minutieux, imprime un caractère un peu artificiel et donne par suite quelque froideur à la poésie herrerienne.

Digitized by Google

Les principes de cette réforme étaient déjà formulés dans l'édition de Garcilaso qu'Herrera donna en 1580. Quoiqu'il eût pris la précaution de déclarer que Garcilaso était le plus grand poète espagnol qui eût vécu « jusqu'alors », plusieurs de ses critiques parurent irrévérencieuses pour son illustre devancier. Un « *habitant de Burgos* », dissimulé sous le pseudonyme du *Licenciado Prete Jacopin* (Don Juan Fernández de Velasco?), répondit vertement au « *poète Sévillan* ». La discussion devenait une querelle de clocher, et dans la réplique d'Herrera elle resta médiocrement attique, il faut bien l'avouer. Plus tard, Quevedo, sans rendre suffisamment justice à ce qu'il y avait de légitime dans la révolution tentée par Herrera, lui reprochait, non sans quelque fondement, la part de responsabilité qu'il avait dans les excès des cultistes. Malgré tout, Herrera resta, pour sa génération et la suivante, *El divino;* et il eut le mérite de tenter dans son pays quelque chose d'analogue à ce que faisait en France l'école de Ronsard.

7. A peu près vers la même époque que celles d'Herrera furent publiées d'autres poésies, où le goût national se mélangeait encore, dans des proportions plus ou moins fortes, au goût italien, par exemple les *Obras poéticas* de **Jerónimo de Lomas Cantoral** (1578), celles de l'Extréménien **Romero de Cepeda** (1582), le *Cancionero* de **Maldonado** (1586), les deux livres de poésies diverses de **Pedro de Padilla** (1582-1587), le recueil religieux de Fray **Damián de Vegas** (1590), et les *Rimas* de Vicente **Espinel**, que nous retrouverons ailleurs, mais qu'il faut nommer aussi parmi les lyriques, à cause de son habileté technique, de l'invention qu'on lui attribue de la *Décima* octosyllabique, dite, de son nom, *Espinela* (abbaaccddc), ainsi que de la cinquième corde de la guitare dite *la prima*, et surtout à cause de l'intérêt que présentent plusieurs des *epístolas* ou *canciones* mêlées, dans ce recueil si estimé d'Ercilla, aux vers proprement lyriques.

Ajoutons ici que plusieurs des auteurs que nous étudions ailleurs, tels que Montemayor, Gil Polo, Ginés de Hita, Bal-

Digitized by Google

buena, Barahona de Soto, Lope de Vega, etc., ont souvent mêlé à leurs œuvres en prose des poésies lyriques, parfois meilleures que leur prose elle-même.

*
* *

8. *Deuxième groupe.* — L'héritage d'Herrera fut recueilli par le cordouan **Luis de Argote**, qui prit de sa mère le nom de **Góngora** (1561-1627), le poète le plus important de la génération qui naissait au début de la seconde moitié du siècle. Etudiant de Salamanque, ardent et batailleur, il entra cependant dans les ordres, devint prébendier, ou *racionero*, de la cathédrale de Cordoue, et, plus tard, par la protection de deux favoris, le duc de Lerma et D. Rodrigo Calderón, chapelain et aumônier du Roi. En 1626, frappé d'une attaque de paralysie, il abandonna la cour et revint mourir, l'année suivante, à Cordoue.

Ses œuvres poétiques, éparses de toutes parts, furent recueillies pour la première fois par Juan López de Vicuña, qui les publia en 1627, puis par Gonzalo Hozes y Córdova (1634), lequel y ajouta 150 pièces nouvelles, les comédies de *Las Finezas de Isabela*, *la Venatoria* et des fragments du *Doctor Carlino*, ces dernières œuvres dramatiques sans intérêt réel.

Il y a dans la carrière littéraire de Góngora, deux périodes très différentes, de même qu'il y a dans ses œuvres deux courants opposés. Jusqu'à son arrivée à la cour, c'est-à-dire jusque dans les premières années du XVIIe siècle, Góngora se contente d'être un disciple ingénieux d'Herrera; il s'abandonne librement à son génie à la fois brillant et subtil, à son esprit volontiers malin et satirique. Ses poésies familières, ses piquantes *letrillas*, ses charmants romances coulent de source, clairs, limpides, faciles, en plein dans le grand courant national : c'est là que sont ses vrais chefs-d'œuvre. Mais sa subtilité et l'ingéniosité de son esprit se donnent déjà carrière dans les poésies d'un genre plus relevé (plus particulièrement dans les divisions de

Digitized by Google

son recueil intitulées : *Sonetos heroicos*, *Sonetos amorosos*, *Canciones*, *Octavas*, *Tercetos*, *Décimas*). Il suit la route ouverte par Herrera, il y devance tous ses contemporains, dont il devient, grâce à ses talents, le chef de file et le guide. Le succès l'enhardit, il pousse plus avant dans une voie où presque tous s'engagent avec lui ; il se complaît dans des innovations accueillies aussitôt par les applaudissements unanimes ; il écrit ses œuvres les plus significatives en ce genre, les *Soledades*, la *Fábula de Polifemo*. Le cultisme, qu'il n'a pas inventé, qui était partout à l'état latent, que l'on peut retrouver presque en entier dans Herrera et, avant ce dernier, dans Juan de Mena, reçoit de lui l'un de ses noms historiques : le *gongorisme*. C'est là proprement sa seconde manière. Essayons de la définir.

*
* *

9. *Le Gongorisme.* — Qu'est-ce que le gongorisme? Pour répondre à cette question avec quelque exactitude, il faut consulter les contemporains eux-mêmes, ceux qui expliquèrent et défendirent les œuvres cultistes du maître, Joseph Pellicer de Salas, y Tovar (*Lecciones solemnes à las obras de... Góngora*, 1630) ; Salazar Mardones, Salcedo y Coronel, Martin de Angulo y Pulgar (*Égloga fúnebre à D. Luys de Góngora*, 1638) ; Francisco del Villar (*Sobre la carta de Cascales*) ; Andrés de Uztarroz, etc., ou les adversaires, tels que Pedro de Valencia (*Censura de las Soledades, Polifemo y obras...*, 1613) ; Cascales (*Cartas filológicas*, 1634), Jáuregui (*Discurso poético*, 1623) ; Lope de Vega (*passim*) ; Quevedo (*passim*, dans les *Songes*, la *Aguja de navegar cultos*, 1631, la *Perinola*, la *Culta latini-parla*, 1629, etc.) ; Faria y Sousa, etc.

Il résulte de cette vive et longue polémique que le *cultisme*, ou, comme le baptisa Ximénez Patón, dans son *Elocuencia española en Arte* (1604), le *cultéranisme*, avait pour caractère éminent l'obscurité. Góngora est pour ses adversaires « l'Ange ou le Prince des Ténèbres ». Il faut un commentaire pour l'entendre et, en fait, les commentateurs se sont emparés

Digitized by Google

de ses œuvres comme de textes qui leur revenaient de droit. — D'où vient cette obscurité? D'abord, de l'usage indiscret de mots latins et grecs (*copia, caliginoso, turba, candor, cerúlea, fragoso, tálamo, diuturno, protonecio, ligustos, estoraque, coluros, ebúrneo, venusto*, etc.); puis de la construction de la phrase d'après les règles de la syntaxe latine et de l'inversion (*Estas que me dictó rimas sonoras...; Dos pobres se aparecen pescadores Nudos al mar de cáñamo fiando...; Tregüas al ejercicio sean robusto...*, etc.); de l'abus des tropes et métaphores accumulées et incohérentes, ainsi que des hyperboles (p. ex., les yeux d'un amant dédaigné sont deux Guadalquivirs; un autre infortuné est transpercé des flèches de l'amour qui lui ressortent dans le dos et le cuirassent ainsi contre de nouveaux coups, etc.), des antithèses perpétuelles :

Ciego, que apuntas y atinas,
Caduco Dios y rapaz,
Vendado que me has vendido,
Y niño mayor de edad,
Por el alma de tu madre,
Que murió siendo inmortal, etc.;

enfin, de l'abus de la mythologie et de l'érudition classique.

On a supposé que la contagion avait été importée d'Italie en Espagne et que ce n'était qu'une forme du *Marinisme*. Il n'est pas impossible en effet que ce dernier ait contribué à en augmenter la virulence ; cependant le poème de Marino, l'*Adone*, ne parut qu'en 1623 après tous ceux de Góngora On veut encore qu'un jeune poète, **Luis de Carrillo y Sotomayor** (1583-1610) en ait été l'importateur. Mais ce dernier fut à peu près inconnu des contemporains, et ses vers sans talent parurent en 1611. Ces explications pseudo-historiques sont donc insuffisantes. En réalité, le gongorisme est la forme espagnole d'une épidémie qui se manifeste à peu près à la même époque en Italie, en France et en Angleterre, partout, en un mot, où la renaissance

Digitized by Google

des lettres antiques était venue apporter un idéal de beauté et de perfection, un élargissement de l'art, que l'on s'efforçait de réaliser par des tentatives plus ou moins aventureuses et par des innovations plus ou moins contraires à la tradition nationale et au génie des langues modernes. On a d'ailleurs exagéré les ravages du cultisme parce qu'on l'a confondu avec une autre grave maladie, qui attaqua alors la pensée espagnole et dont nous devons parler; le *conceptisme*.

Le cultisme ou gongorisme — les deux expressions sont strictement synonymes — n'est en effet que la manifestation la plus superficielle, la plus extérieure, et je dirais presque la plus bénigne, d'un mal profond. Il ne s'attaque qu'à la forme, et il eut du moins l'avantage — à côté de tant d'inconvénients — d'enrichir et d'assouplir la langue poétique, comme le prouvent bon nombre de mots, entrés alors, et restés depuis dans le vocabulaire. D'ailleurs, le cultisme proprement dit disparut vers le milieu du XVIIe siècle. Mais le vice profond, constitutionnel, qui apparaît à divers moments depuis les origines, et qui éclate avec plus de virulence à ce moment, c'est cette recherche constante de pensées fines, brillantes, futiles, exprimées sous une forme inattendue, à l'aide d'alliances de mots, d'antithèses, d'équivoques, qui permettaient à l'auteur de montrer la subtilité de son esprit aux dépens d'ordinaire du bon sens : c'est le *conceptisme*. Le conceptisme est à la pensée (*concepto*) ce que le cultisme est au mot. Mais l'un de ces défauts n'exclut pas forcément l'autre; au contraire, ils s'attirent et se mêlent volontiers. Si Quevedo, que l'on regarde généralement comme le parfait modèle des conceptistes, est hostile à Góngora, ce dernier n'en est pas moins déjà conceptiste. Et d'autre part, le conceptisme, quoiqu'il ait surtout attaqué la prose, en arrivait forcément à se confondre souvent, dans l'expression, avec le gongorisme, qui est le mal particulier de la poésie. Il méconnaissait, comme ce dernier, l'essence véritable de l'art, en sacrifiant la pensée à l'expression, le sentiment à l'esprit,

Digitized by Google

la vérité à la recherche de l'originalité : il arrivait par une autre voie au même but. Le conceptisme, infiniment plus dangereux, selon nous, que le gongorisme, progresse pendant tout le XVIe siècle ; il éclate au siècle suivant, parce que l'épuisement de la pensée espagnole commence à se faire cruellement sentir, parce que la fièvre de patriotisme, de conquête, de prosélytisme, qui avait jusque-là enrayé le mal, tombe peu à peu, et que celui-ci se développe vite dans un organisme épuisé. Il y persiste longtemps aussi. Tandis que le cultisme poétique, tel que nous l'avons défini plus haut, était peu à peu oublié, le conceptisme se développait de plus en plus ; il trouvait sa formule la plus complète avec Gracián, en 1663, dans l'*Agudeza y arte de ingenio*. Le génie n'est plus que finesse. Cette finesse, exécutant ses tours de force dans le vide d'idées le plus absolu, explique toute la décadence.

Nous avons tenu à définir ici, à propos de Góngora, ces deux mots de *gongorisme* ou *cultisme* et de *conceptisme*, parce qu'en réalité ils ne peuvent guère être séparés, et si nous y avons insisté, c'est qu'il n'est rien qui explique mieux les vicissitudes qu'éprouva alors la littérature espagnole. Tous, plus ou moins, vont souffrir de l'un ou de l'autre de ces maux, et souvent des deux : les plus grands seuls y échappent, ou, du moins, ils ne seront vraiment grands, comme Cervantes, Lope de Vega, Quevedo, que lorsqu'ils y échapperont et dans la mesure où ils y échapperont.

*
* *

10. Les autres lyriques, contemporains immédiats de Góngora, sont les suivants :

Alonso de Ledesma, né à Ségovie en 1552, mort en 1623, fut, dit-on, le fondateur du conceptisme. Mais ni ses *Conceptos espirituales* (1600), ni ses *Juegos de Noche Buena* (1611), ni son *Romancero y ménstruo imaginado* (1615-1616), ni enfin ses *Epigramas y geroglíficos à la Vida de Cristo*, ne permettent de voir en lui autre chose qu'un versificateur

Digitized by Google

sans talent ni goût, qui atteint parfois le dernier degré de la niaiserie. Il fut cependant imité par **Alonso Bonilla**, de Baeza, qui donna, de 1614 à 1624, divers recueils (*Flores divinas*, *Peregrinos pensamientos*, etc.), lesquels rivalisent de preciosité vide avec ceux de son maître.

Juan de Arguijo, *Veinticuatro*, ou magistrat municipal de Séville (mort, dit-on, vers 1629), a également peu écrit: ses soixante sonnets, dans la manière de Herrera (voyez surtout celui d'Ariane), quelques odes et épîtres, la *Silva* à sa lyre montrent un talent souple et aimable, et un goût relativement pur [1]. Ce fut l'un des poètes le plus souvent mentionnés dans les *Flores* d'Espinosa, un excellent musicien, et un généreux Mécène. Ses œuvres lyriques étaient déjà réunies en 1612.

*
* *

14. Les deux frères **Leonardo Argensola**, — quoiqu'ils aient, comme Quevedo, d'autres titres à faire valoir, — peuvent figurer en bonne place parmi les poètes de cette époque. Ils représentent, il est vrai, moins encore la poésie lyrique que la didactique, mais ils la représentent à peu près seuls. L'aîné, *Lupercio*, naquit à Barbastro (Aragon) en 1559, le cadet, *Bartolomé*, dans la même ville, en 1562; le premier mourut en 1613, le second en 1631. Lupercio occupait des fonctions administratives à Saragosse lors des affaires d'Antonio Pérez; il fut plus tard nommé secrétaire de Francisco d'Aragon, duc de Villahermosa, puis chroniqueur d'Aragon et secrétaire de l'Impératrice María d'Autriche. Il mourut à Naples, où le vice-roi, comte de Lemos, l'avait chargé d'un secrétariat d'Etat. Il avait débuté, comme écrivain, par le théâtre. Trois de ses comédies, la *Filis*, l'*Isabela*, la *Alejandra*, écrites vers 1585, et oubliées aussitôt (ce qui prouve mal leur popularité), reçoivent, dans le *D. Quichotte* (I, 48), des éloges extraordinaires et peut-être ironiques. Les deux dernières, retrouvées et publiées, en

1. B. A. E., t. XXXII.

Digitized by Google

1772, par Sedano (*Parnaso*, VI, p. 312-524) ont été sévèrement jugées par les critiques.

Bartolomé entra dans les ordres, devint curé-recteur de Villahermosa (province de Castellón), village où le duc du même nom avait ses états, chapelain de l'Impératrice María (1602), secrétaire de Lemos à Naples, en 1611, puis chanoine à la Seu (ou cathédrale) de Saragosse et chroniqueur d'Aragon et de la Couronne. En cette dernière qualité, il publia, en 1609, la trop élégante et trop romanesque Histoire de la *Conquista de las Islas Molucas*, qui fut reçue avec faveur, les *Alteraciones populares de Zaragoza en 1591*, puis, en 1630, une suite, en un volume, aux six tomes des *Anales de Aragón*, de Zurita. Il y raconte longuement et minutieusement les événements de 1516 à 1520, avec plus de style, mais moins de sens historique que son prédécesseur.

Les poésies (*Rimas*) des deux frères furent réunies en un seul volume par le fils de Lupercio en 1634. Les sujets traités sont à peu près semblables, mais le talent diffère. Bartolomé a plus d'abondance, de force et de profondeur, Lupercio plus d'élégance et de finesse ; l'un et l'autre s'inspirent des classiques latins, d'Horace surtout, et, dans les satires, de Juvénal. Ils manifestèrent la même répulsion pour les innovations cultistes et ils sont restés pour la postérité ce qu'ils étaient déjà pour leurs contemporains, des modèles de langue pure et châtiée : *habian venido de Aragón á enseñar el castellano*, disait Lope de Vega. — Toutes leurs poésies se classent en trois groupes : les satires et épîtres, les poésies lyriques proprement dites, les pièces courtes, telles que les sonnets et les épigrammes. De Lupercio on lira avec plaisir les tercets sur Aranjuez, la *Sátira contra la Marquesilla* (Flora), quelques beaux sonnets : *Octobre*, *le Sommeil*, etc.; — de Bartolomé, le *Dialogue satirique entre le poète et sa plume*, *la Satire contre les vices de la Cour* (*à Nuño*), l'*Epître à Fernando*, et quelques sonnets également. La belle tenue littéraire de ces poésies, où il y a plus d'art que de génie et plus de force que d'imagination, assura aux Argensola une place enviable parmi les lettrés

Digitized by Google

du grand siècle. (Voyez, pour Barahona de Soto, p. 231 ; pour Valdivielso, p. 223, 332 ; pour Lope de Vega, p. 312).

*
* *

12. *Troisième groupe de lyriques.* — On nous dispensera d'insister longuement sur la foule des lyriques qui vécurent au temps de Góngora ou qui composèrent la génération suivante. La plupart d'entre eux insérèrent quelques-unes de leurs œuvres dans le Recueil célèbre de Pedro de Espinosa, *Las Flores de poetas ilustres*, soit dans la première partie, qui parut en 1605, soit dans la deuxième, publiée par Juan Antonio Calderón, en 1611. Ce recueil[1], qui contient des œuvres de plus de cinquante poètes, est déjà en majeure partie cultiste. Parmi tous ces poètes ou rimeurs, nous pouvons, sans remords, négliger *Agustín Calderón*, *Rodrigo de Robles Carvajal*, *Alonso Cabello*, *Juan Valdés y Melendez*, *Agustín de Tejada*, et le collectionneur lui-même, *Espinosa*. Nous ne citerons que les plus connus, en suivant, autant que possible, l'ordre chronologique.

1. Rodrigo Caro, né à Utrera en 1574, mort en 1647, fut surtout archéologue, et étudia, en cette qualité, les antiquités de sa ville natale et celles de Séville. Mais il doit figurer en bonne place parmi les lyriques du temps, s'il est (comme il paraît démontré) l'auteur de la belle élégie, d'une pensée et d'une forme si pures, *A las ruinas de Itálica* (vers 1595). Elle était attribuée anciennement à Rioja.

2. Villamediana (Juan de **Tassis**, comte de), né en 1580, mort en 1622, intéressera plus par ses aventures romanesques et par ses amours ambitieuses que par ses vers. Ce fut — avec Carrillo, déjà nommé — l'un des plus subtils gongorisants, comme il le montra dans les *Fábulas de Faetón* et du *Fenix*, et dans quelques vers satiriques fort

1. Réédité par Juan Quirós de los Ríos et Francisco Rodríguez Marín, Séville, 1896, 2 vol.

Digitized by Google

piquants et spirituels, les seuls qui aient gardé quelque intérêt.

3. **Francisco de Quevedo**, dont les titres principaux sont ailleurs (voyez page 255), mérite cependant de figurer parmi les premiers lyriques de son temps, comme aussi parmi les plus féconds. Les innombrables poésies, de tous mètres et de tous genres, qu'il éparpilla autour de lui durant sa vie entière, et dont quelques-unes trouvèrent accueil dans des collections contemporaines, furent en partie réunies, en 1648, par son ami González de Salas (*El Parnaso Español*, comprenant six Muses), et complétées en 1670, par son neveu, Pedro Aldrete (*Las tres musas últimas castellanas*). Les 837 poèmes ainsi rassemblés se répartissent, selon leur nature et leur sujet, entre les neuf Muses. Leur valeur est très inégale.

Les poésies de circonstance, les religieuses (parmi lesquelles une épopée héroïque, *Cristo resucitado*), ont peu de mérite. Dans celles se rattachant au théâtre (*Loas*, *bailes*, *entremeses*, *jácaras*) la muse folâtre et maligne de Quevedo commence à s'éveiller et à prendre ses ébats. Elle montre, il est vrai, plus d'esprit que de passion dans les poésies amoureuses (Muse *Erato*), mais elle retrouve toute sa verve dans la poésie morale et satirique. En vers comme en prose, la véritable originalité de Quevedo est là, et elle éclate non seulement dans les pièces de forme classique (*Sermón estóico de censura moral*, — *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes*, — *Sátira contra el matrimonio*, etc.), mais surtout dans les courtes pièces dans le goût purement national, *letrillas*, *romances*, et jusque dans ces poésies du bouge et du tripot (*jácaras de germanía*), où il faut peut-être chercher ses vrais chefs-d'œuvre. Cet ensemble de poésies évoque l'idée d'une richesse de talent qui a été rarement égalée dans la littérature espagnole, mais il inspire aussi le regret que, malgré tant de facilité, de savoir et d'esprit, l'auteur n'ait point laissé l'une de ces œuvres achevées et parfaites, dignes d'être placées à côté des grands modèles.

Digitized by Google

4. **Francisco de Borja**, prince d'**Esquilache** (1581-1658) est, comme Villamediana, un type de grand seigneur homme de lettres. Malgré les hautes fonctions qu'il occupa, il rima un grand nombre de vers réunis dans ses *Obras*, en 1639. Ceux composés dans l'ancien goût espagnol, madrigaux, romances, épigrammes, sont parfois excellents, et bien supérieurs à ses poèmes tels que la *Nápoles recuperada por el rey D. Alonso*, ou à ses poésies sacrées.

5. **Juan de Jáuregui** (de Séville, 1583-1641), peintre et poète, dut une partie de sa grande réputation à une excellente et justement célèbre traduction de l'*Aminta*, du Tasse, qu'il avait appris à connaître en Italie, et à une traduction, moins heureuse, de la *Pharsale* de Lucain. Ses poésies lyriques sont contenues dans ses *Rimas* (1618). Quoi qu'il se soit posé dans son *Discurso poético* (1624) comme un adversaire du cultisme, il payait tribut, cette même année, à la nouvelle école, dans le poème ou fable d'*Orphée*, et il ne lui avait déjà que trop sacrifié dans ses poésies, où il serait facile cependant de signaler d'heureuses inspirations, telles que l'*Aventure d'amour* (*Acaecimiento amoroso*).

6. Le licencié **Luis Martín** (parfois, par erreur, *Martinez*) **de la Plaza**, prêtre d'Antequera (1585-1635), n'a pas moins de soixante-dix pièces insérées dans les deux parties des *Flores de poetas ilustres*. Beaucoup, il est vrai, ne sont que des traductions de l'italien, dont il paraît avoir fait une étude spéciale. Il traduisit aussi, comme Gálvez de Montalvo en 1587, Sedeño et Damián Álvarez en 1613, les *Lacrime de S. Pietro* de Tansillo, que le sévillan Rodrigo Fernández de Ribera paraphrasait vers la même époque.

7. Les circonstances tragiques qui accompagnèrent sa mort, ainsi que l'amitié de Lope de Vega, ont rendu célèbre **Elisio** ou **Eloy de Medinilla**, beaucoup plus que ses vers lyriques et épiques (*Limpia concepción de la Virgen*). Ses dialogues sur les théories littéraires de Lope (*El Vega de la*

Digitized by Google

poética española) étaient un panégyrique de la *Comedia nueva*. La part que Moreto, né en 1618, aurait prise au meurtre de Medinilla (1620), est une légende contredite par la chronologie.

8. Le chanoine et inquisiteur Sévillan **Francisco de Rioja** (né vers 1586, † 1659), a été dépouillé des deux plus beaux fleurons de sa couronne poétique par la critique moderne, qui attribue les *Ruinas de Itálica* à Caro, et l'*Epístola á Fabio*, à l'hippologue Pedro Fernández de Andrada. Il lui reste cependant encore des odes morales (par exemple *á la richesse*, *à la pauvreté*, *au printemps*), des sonnets et quelques élégies, animées parfois d'un souffle antique assez pur.

9. **Esteban Manuel de Villegas** (1589-1669), commença avec éclat en publiant, en 1617, ses *Poesías Eróticas ó Amatorias*,

Á los veinte limadas,
Y á los catorce escritas.

Le recueil se composait de traductions fort habiles et de charmantes imitations d'Anacréon et d'Horace, de satires, d'élégies et autres poésies, parmi lesquelles, sous le titre de *Latinas*, des tentatives pour reproduire exactement la métrique latine. Ceci n'était qu'un jeu sans conséquence, mais le charme de ses anacréontiques frappa vivement les contemporains. Malheureusement, Villegas ne tint pas les promesses qu'il avait fait concevoir. Obligé de lutter pour gagner le pain quotidien, poursuivi par l'Inquisition, il ne produisit plus rien qu'une traduction de Boëce, par laquelle il se consola de ses infortunes et de ses déceptions.

*
* *

13. *Poésie Épique.* — Pendant toute cette période, mais surtout durant la première partie, la poésie épique

Digitized by Google

prend un développement extraordinaire. Les causes de ce fait sont diverses : le désir de rivaliser avec les grands modèles classiques, mieux connus, ou avec les œuvres analogues de l'Italie, le rang que les poétiques classiques attribuaient à l'épopée, l'orgueil castillan qui aspirait à consacrer par des chants dignes d'elles les conquêtes réalisées dans les deux mondes, à célébrer solennellement les hauts faits contemporains et le rôle providentiel de l'Espagne, l'esprit religieux qui se mêlait à l'orgueil épique de la race et prétendait chanter les mystères ou les héros de la Foi, les capitaines du Christ comme les grands princes et les *conquistadores*, enfin le succès de ce genre littéraire et la mode elle-même qui s'en mêla, tout cela explique suffisamment l'éclosion de tant de poèmes multiformes. Ils sont malheureusement plus remarquables, — sauf de rares exceptions, — par leur nombre que par leur valeur. Lorsque les sentiments qui les inspirèrent se modifièrent ou disparurent, lorsque le souffle qui anima quelques-uns d'entre eux se fut calmé, on vit ce que le genre avait trop souvent de conventionnel, d'apprêté et de froid La plupart furent oubliés, et s'ils encombrèrent encore les recueils classiques de longues séries de noms, bien peu continuèrent en réalité à être lus. Nous ne nous arrêterons donc qu'à ceux qui ont échappé à l'oubli : ils suffiront amplement à donner l'idée des autres.

Ils peuvent se diviser en quatre groupes principaux : 1° *Les épopées religieuses*, célébrant les mystères de la religion ou les Saints du catholicisme ; 2° Les poèmes *historiques*, consacrés aux grands événements de l'histoire ancienne ou récente de l'Espagne et aux conquêtes du nouveau monde ; 3° Les poèmes fondés sur des aventures *romanesques*, fabuleuses ou de pure imagination ; 4° Les sujets empruntés à l'*antiquité classique*. — On peut enfin faire un groupe à part des quelques épopées *burlesques*, qui sont comme la parodie des autres.

Digitized by Google

*
* *

14. *Epopées religieuses.* — Parmi les épopées religieuses, extrêmement nombreuses, les plus importantes sont les suivantes :

1° *El Monserrate*, du capitaine **Cristóbal de Virués**, auteur dramatique valencien (1550-1610). Ce poème, composé de vingt chants en octaves, et paru en 1587, raconte la vieille légende, si populaire en Catalogne, et reprise au dernier siècle par José Zorrilla, de l'ermite Juan Garin, qui habitait les pittoresques rochers du Monserrat, au milieu desquels il tua et ensevelit la fille du comte de Barcelone. Après une vie de pénitences extraordinaires qu'il accepte docilement, il obtient son pardon. Sa victime est alors miraculeusement rendue à la vie, grâce à l'intercession de la Vierge, à laquelle est élevé sur cette montagne l'un de ses plus vénérés sanctuaires. — Ce sujet religieux est tout aussi bien romanesque, comme on le voit : il repose sur une légende hagiographique, qui n'a pu recevoir le caractère épique que par les hors-d'œuvre (p. ex., la bataille de Lépante) que l'auteur y a insérés. Ce qui en fit le succès persistant, en dehors de son caractère mystique, ce fut l'originalité de la tradition, tantôt poétique et tantôt dramatique, et le talent du poète, reconnu par tous ses contemporains, depuis Cervantes jusqu'à Lope.

2° Le *Maestro* **José de Valdivielso** raconta, en 700 pages, *La vie, les mérites et la mort du très glorieux patriarche Saint Joseph* (1607), et célébra, en un autre poème, non moins interminable, la *Vierge du Sagrario*, particulièrement vénérée à Tolède (1618).

3° La *Cristiada* (en 12 chants, 1611), du *Maestro* **Diego de Hojeda**, a donné lieu souvent à des rapprochements avec les poèmes analogues de Vida, de Milton ou de Klopstock. Cette œuvre est moins diffuse que la plupart des poèmes contemporains. On en cite quelques passages touchants ou énergiques.

Digitized by Google

4° Ce même sujet avait été traité, en 1576, par **Juan de Coloma**, vice-roi de Sardaigne (*Década de la Pasión de Cristo*, 10 livres, en tercets); en 1584, par **Francisco Hernández Blasco** (*Universal Redención*, 56 chants). Il devait être repris plus tard par Fr. **Durán Vivas** (*Vida y Muerte de Nuestro Salvador*, 1643); par **Juan Dávila** (*Pasión del Hombre Dios*, 1661, en *espinelas*); par **Enciso y Monzón** (*La Cristiada*, 1694). — C'est encore au drame de la Croix que se rattachent les *Palabras de Cristo en la Cruz*, de Fr. **Diego de Murillo**, et l'*Invención de la Cruz*, de **López de Zárate** (1648).

5° Lope de **Vega**, dont nous retrouverons le nom partout à cette époque, s'élève infiniment au-dessus de ces versificateurs plus pieux que géniaux, même dans ses poèmes religieux, qui ne sont pourtant que des fleurons bien secondaires de sa couronne poétique. Son *San Isidro Labrador* date de 1599 (10 livres, en *quintillas*). On sait que San Isidro est le patron de Madrid, qui lui rendit des honneurs particuliers en 1598. On retrouve dans ce poème l'ordinaire facilité, la grâce et les inspirations populaires et nationales qui donnent un caractère si profondément espagnol à la plupart des œuvres de l'auteur. On est tenté de rapprocher du *San Isidro*, la longue et confuse improvisation *Los Pastores de Belén* (1612), mêlée de vers et de prose, où Lope fait raconter par des bergers l'histoire de la Sainte Famille jusqu'à la fuite en Egypte. Il y mêle toutefois, avec son ordinaire fantaisie, une foule de digressions, au milieu desquelles éclatent parfois de charmantes chansons, pleines de cette fraîcheur naïve des chants populaires.

6° C'est dans l'Ancien Testament que puisèrent leurs sujets le Dr **Alonso de Acevedo** (*Creación del Mundo*, 1619), l'un des versificateurs les plus élégants et les plus habiles de ce groupe épique; le Dr **Jacobo Uziel** (*David*, 1624, 12 chants en octaves), et **Antonio Enríquez Gómez**, connu par d'autres œuvres plus intéressantes (*Sansón Nazareno*, 1656).

7° L'histoire de la Vierge devait naturellement inspirer des poèmes très nombreux. Nous nous contenterons de citer, pour cette époque, *La Mejor Mujer y Virgen*, de

Digitized by Google

Sebastián de Nieva Calvo, où reparaît l'inévitable description de la victoire de Lépante (14 chants, 1625); — l'*Historia de la Virgen* (1608), par **Antonio Escobar de Mendoza**, — et *Nuestra Señora de Aguas Santas* (1611), par **Alonso Díaz**.

8° Une autre source très abondante de récits épiques dévots fut la vie des Saints. C'est là que prennent place et le *Caballero Assisio*, sorte de roman de chevalerie *á lo divino*, de **Gabriel Mata** (1587, 3 parties, en octaves), auteur d'un poème allégorique intéressant sur la vie de l'homme, intitulé *Cantos Morales* (13 chants, en octaves), — et la *Benedictina*, de Fr. **Nicolás Bravo** (1604, 18 chants, en octaves); — le *San Ignacio*, d'Escobar déjà nommé, et *Les Cinq Martyrs d'Arabie* (Cosme, Damián, Eupremio, Leoncio, Eutimio), de **Damián Rodríguez de Vargas** (1621, 9 chants, en octaves); — la *Vida de S. Diego de Alcalá*, de Mata, — le *San Nicolás de Tolentino* (1628), de **Hernando de Camargo**, — le *Templo militante*, de l'*esdrujulista* **Cairasco de Figueroa** (1538-1610).

* * *

15. *Épopées historiques.* — Les poèmes épiques roulant sur des sujets nationaux offrent du moins un intérêt historique. Ils sont malheureusement gâtés trop souvent par une enflure que la vanité espagnole n'excuse pas, et par des recherches de pensée qui ne font que mieux ressortir l'ordinaire négligence de la forme.

L'histoire, très mélangée de légendes, de la primitive Espagne, donna naissance au *León de España*, de **Pedro de la Vezilla Castellanos** (1586, 29 chants, en octaves), qui raconte l'origine des antiquités romaines d'Espagne et la tradition du fabuleux tribut des cent vierges payé par Maurégato; son principal mérite peut-être est d'avoir été mentionné par Cervantes; — à la *Numancia*, *Sagunto y Cartago*, ou *la Numantina* (1589, 19 chants, en octaves), de **Lorenzo de Zamora**; — à la *Conquista de la Bética* (ou Prise de Séville par S. Fernando), de **Juan de la Cueva** (1603, 24 livres, en octaves), sujet qui devait être repris, en 1632, par **Juan**

Digitized by Google

Antonio de Vera y Figueroa (*El Fernando, ó Sevilla restaurada*); — au *Patrón de España*, *Santiago* (1612), aux *Navas de Tolosa* 1594 (20 chants, en octaves) et à la *Restauración de España* (1607), par **Cristóbal de Mesa**, poète connu par des vers lyriques estimables. — Le sujet éminemment national du *Bernardo*, déjà chanté, en 1585, par **Agustín Alonso** (*Hazañas y hechos del invencible caballero Bernardo del Carpio*), inspira un auteur plus justement connu, **Bernardo de Balbuena**, évêque de Puerto Rico (1568-1627), auteur aussi d'un petit poème sur *La grandeza mejicana*, joint d'ordinaire à une pastorale que nous retrouverons plus loin. Son *Bernardo ó Victoria de Roncesvalles* (1624, 6 livres, en octaves) montre une imagination riche et brillante, une grande abondance, qui dégénère en longueurs fastidieuses. Quelques-uns des plus beaux vers épiques de cette époque appartiennent cependant à Balbuena.

Les grands événements contemporains fournissaient de leur côté ample matière aux ambitions épiques des poètes. Carlos V fut célébré longuement par **Jerónimo Sempere**, dans *La Carolea* (1560, 50 chants, en octaves) et par **Luis Zapata**, dans son *Carlo Famoso* (1566), non moins énorme composition en octaves; — D. Juan d'Autriche, par **Jerónimo Cortereal**, dans les quinze chants, en vers blancs, de sa *Batalla de Lepanto*, et par **Juan Rufo Gutiérrez**, dit *El Jurado de Córdoba*, dans son *Austriada* (1584), dont dix-huit chants, sur vingt-quatre, sont consacrés à la lutte de Don Juan contre les Morisques. Ce poème fut célèbre, et nous rappellerons ici le jugement de Cervantes, à propos de l'*Austriada*, du *Monserrate* de Virués et de l'*Araucana* d'Ercilla : « Ces trois ouvrages sont les meilleurs qui se soient écrits en vers héroïques en Espagne : ils peuvent lutter avec les plus célèbres d'Italie. Gardons-les comme les plus riches joyaux poétiques d'Espagne. » — Rappelons enfin, quoique sensiblement postérieur, le poème, en douze chants, de D. Francisco de Borja, prince d'Esquilache, sur la *Conquête de Naples* par le roi Alfonso V d'Aragon (1651).

Digitized by Google

La *Dragontea*, de Lope de Vega, parut en 1598, deux ans après la mort du hardi corsaire anglais, dont elle prétend flétrir le nom, Francis Drake, qui fit tant de mal à la marine espagnole et joua un rôle décisif dans l'anéantissement de l'*Invincible Armada*. C'était donc, au plus haut point, un sujet de brûlante actualité, ce qui explique les virulentes invectives lancées contre Drake, contre la reine Elisabeth, et contre l'Angleterre, mais ce qui n'empêcha point l'auteur de recourir à tous les procédés et artifices ainsi qu'à tout le merveilleux habituel du genre épique. Le cri de délivrance que poussa l'Espagne, lorsqu'elle apprit que « le Dragon » venait d'expirer à Panama, trouva un écho éloquent dans le dernier des dix chants de ce poème singulier.

On éprouve quelque hésitation à ranger parmi les épopées historiques la *Jerusalén conquistada*, du même Lope de Vega (1609). Il est vrai que la tentative malheureuse de Richard Cœur de Lion pour reprendre Jérusalem à Saladin fournit le sujet du poème: mais il s'y mêle tant de fables (à commencer par la participation d'Alfonso VIII d'Espagne à cette croisade), tant d'épisodes romanesques, tant d'aventures amoureuses, que l'élément historique en est à peu près étouffé. Au surplus, le manque de vérité historique importerait médiocrement : ce qui est plus grave, c'est que le sujet, tel que l'auteur l'a conçu, se prêtait mal à l'épopée. Le titre lui-même est équivoque, puisque ce n'est point Richard, mais Saladin qui conquiert Jérusalem. Ces réserves faites, il faut reconnaître dans cette œuvre (particulièrement chère à Lope, puisqu'il s'astreignit à la corriger) son habituelle maestria que l'on retrouve dans des épisodes intéressants, dans des caractères bien tracés, dans des octaves pleines d'éclat ou de charme.

Lope de Vega, qui eût aisément mis l'histoire universelle en épopées, s'il n'avait préféré la mettre en drames, publia encore, en 1627, sous le titre de *Corona Trágica*, l'histoire de Marie Stuart (5 livres, en octaves). Elle lui valut du pape Urbain VIII des honneurs et des bénéfices. Le

Digitized by Google

sujet était beau, et ce serait beaucoup dire que l'auteur en a tiré tout le parti possible. Elle contient du moins des détails touchants, mais l'invective contre Elisabeth et les Anglais y occupe une place disproportionnée et donne trop souvent à cette tragique élégie les allures d'un pamphlet.

*
* *

16. *L'Araucana.* — En ce qui concerne les épopées à sujets *américains*, nous n'insisterons ni sur le *Cortés Valeroso*, de **Lasso de la Vega** (1588), — ni sur le *Peregrino Indiano*, ou *Conquête du Mexique*, par **Antonio de Saavedra Guzmán** (1599), — ni sur les *Elegías de Varones ilustres de Indias* (1588), par **Juan de Castellanos**, ni sur bien d'autres dont la sèche énumération deviendrait vite fastidieuse.

Elles ont toutes d'ailleurs été rejetées dans l'ombre par l'*Araucana*, d'**Alonso de Ercilla y Zúñiga**, le seul poème épique espagnol vraiment célèbre. La première partie, commencée en 1555, parut en 1569, la seconde en 1578, la troisième en 1589; deux chants furent ajoutés encore dans l'édition de 1590[1]. L'ouvrage comprend trente-sept chants, en octaves. Le sujet est l'insurrection des Indiens Araucans, commandés par Caupolican, contre les conquérants espagnols. Mais l'auteur y rattache l'histoire antérieure de la conquête du Chili (jusqu'au chant 12) ; puis, comme le récit strictement historique, tel qu'il l'avait conçu et annoncé, lui paraît à la longue un peu nu et froid pour l'épopée, il commence, à partir du chant 12, à y mêler divers épisodes de pure imagination ainsi que des aventures amoureuses. Il semble même, dans la suite, oublier complètement ses obscurs Araucans pour célébrer plus volontiers les grands événements contemporains, qu'il rattache, tant bien que mal, au plan primitif, par des songes, des visions, des révélations magiques. C'est ainsi

1. Edit. Huntington, 1902-03. — B. A. E., t. XVII. — Voyez les *Morceaux choisis*, par M. Ducamin, 1900, Garnier.

Digitized by Google

que nous trouvons, au chant 24, un récit de la prise de Saint-Quentin, puis de la bataille de Lépante, ou de la guerre de Felipe II contre le Portugal (chant 37), sans parler d'épisodes encore plus étrangers au plan, si possible, tels que l'histoire de la reine Didon (chants 32 et 33), si galamment vengée par les écrivains espagnols de la trahison du pieux Enée.

En dépit de cette part de fantaisie qu'Ercilla, à l'exemple sans doute des Italiens, se crut obligé d'ajouter à son poème, ce dernier reste, dans ses éléments essentiels, strictement historique. L'auteur note au jour le jour ce qu'il a vu, dépeint les personnages, les paysages qu'il a sous les yeux : on dirait parfois un simple chroniqueur ou un géographe, qui auraient la rime facile. Les chefs espagnols qu'il met en scène, Valdivia, Villagrán, García, Reinoso ont réellement existé, et quant aux héros Araucans, Caupolican, Lautaro, Tucapel, Colocolo, Rengo, les traits sous lesquels il nous les dépeint sont évidemment empruntés en grande partie à la réalité. Les caractères de femmes, au contraire, Fresia, Guacalda, Tegualda, Glaura, sont trop conventionnels : ces sauvages indiennes paraissent avoir trop fréquenté les illustres héroïnes de l'antiquité ou de la romanesque Italie. En revanche, Ercilla excelle dans la description des batailles; on sent que « la main qui tient la plume tenait tout à l'heure l'épée ». Ici, le soldat-poète a peu à faire pour devenir épique. Si ses harangues d'après le modèle classique, malgré les louanges hyperbotiques de Voltaire, nous paraissent froides, il sait du moins trouver l'image juste pour peindre les attitudes ou les actes, et il les poétise par d'heureuses et pittoresques comparaisons. Ses descriptions, où nous voudrions aujourd'hui plus de couleur locale, évoquent parfois les paysages exotiques. La précision des traits, de même que le caractère scrupuleusement historique du récit, ne rendent que plus étranges le merveilleux mythologique et païen, les dieux comme Mars ou Bellone, les magiciens comme Fiton, qui tous, d'ailleurs, faisaient inévitablement partie des

Digitized by Google

accessoires traditionnels de l'épopée. Cette applique, ou cette surcharge, ne fait pas corps avec le fond. Telle qu'elle est, cette œuvre singulière, qui est tantôt une chronique, tantôt un poème fabuleux dans le goût de l'Arioste, tantôt enfin un écho des vieilles épopées classiques, ce récit qui se déroule et s'enrichit, chemin faisant, et dont la trame se modifie selon le caprice du moment, ce panégyrique de l'énergie espagnole dans l'ancien et dans le nouveau monde, ces robustes octaves, d'une forme parfois négligée et de rimes peu opulentes, mais pleines souvent du fracas des armes et où se peint une imagination plus riche que scrupuleuse, tout cela constituait une tentative originale pour créer une forme nationale d'épopée, en amalgamant et en transformant des éléments anciens.

L'auteur était particulièrement désigné pour essayer cette entreprise. Né en 1533, à Madrid, mais d'une famille originaire du petit port de Bermeo (Biscaye), élevé à la cour avec les pages, il accompagna Felipe II dans ses nombreux voyages (1548-1554), et, entre temps, suivit l'Infante Doña María, en Bohême, en Autriche et en Hongrie. En 1555, il partit pour le Chili avec l'*Adelantado* Jerónimo de Alderete. Il resta en Amérique de 1556 à 1562, prit part à une foule de combats, d'expéditions, de voyages, de découvertes, fut disgracié, emprisonné, et même condamné à mort pour une méchante querelle avec un rival. Pour le bonheur des lettres espagnoles, sa peine fut commuée. De retour en Espagne, il rédigea et termina son poème, se maria en 1570, reçut l'habit de Saint-Jacques en 1571, voyagea en Italie, en Allemagne (1574-1577), perdit un fils en 1588, et traîna une vieillesse assez triste, jusqu'à sa mort (27 novembre 1594).

Le grand succès de l'*Araucana* suscita diverses imitations : l'*Arauco Domado* (1596), du Chilien **Pedro de Oña**[1], auteur d'un autre poème sur *Saint Ignace* (1639), une suite, en deux parties, par **Santisteban Osorio** (1598), et le

1. B. A. E., *Poemas épicos*, t. II.

Digitized by Google

Purén Indómito, de **Fernando Álvarez de Toledo** (1598), récemment publié (1862).

*
* *

17. *Epopées romanesques.* — Parmi les poèmes à sujets romanesques ou fabuleux, il faut citer tout d'abord, l'*Angélica* ou les *Lágrimas de A.* (1586), par laquelle **Luis Barahona de Soto** († 1595), se proposait de continuer la riche série des *Rolands* italiens. Il n'avait pas été le premier dans cette voie, car déjà, en 1557, **Nicolás Espinosa** avait donné la *Deuxième partie de l'Orlando*, et, en 1578, **Martín de Bolea y Castro** publiait le *Libro de Orlando determinado*, « qui continue le sujet d'*Orlando enamorado* » (seize chants, en octaves). Mais il fut éclipsé par l'*Angélica*, dont le succès est attesté par Lope et par Cervantes qui, sans aucune ironie, appelle son auteur *uno de los famosos poetas del mundo, no solo de España*. Cette première partie, en douze chants, resta unique. L'agréable poème de Barahona constitue son principal titre, malgré ses vers lyriques, son *Églogue des Nymphes*, trop vantée par Luzán, la *Fábula de Acteón*, ses *Satires*, publiées par Sedano (*Parnaso*, IX, 53-89), et quelques autres fragments épiques.

Le poème de Barahona n'épuisa pas la vogue dont jouissaient les fictions de l'Arioste. Lope de Vega, pendant qu'il voguait sur le galion le San Juan de l'*Invincible Armada*, faisait de la même Angélica et de Medoro les héros d'un nouveau poème, *La Hermosura de Angélica*, qui ne devait paraître, retouché et amplifié, qu'en 1602 (20 chants, en octaves). La beauté d'Angélique et celle de Medoro leur vaut le trône de Séville, mais avant de s'y asseoir, ils traversent une foule d'aventures et de péripéties, où la trop vagabonde imagination de l'auteur s'est donné carrière. Les épisodes, les digressions, les allusions contemporaines étouffent la trame légère, sur laquelle le brillant improvisateur a jeté les broderies de son style, sans réussir toutefois à faire oublier l'œuvre de son modèle.

Digitized by Google

Les *Amantes de Teruel*, « épopée tragique » en vingt-six chants et en vers blancs, par **Juan Yagüe de Salas**, fut publiée en 1616. Elle raconte la dramatique histoire de deux amants malheureux, Diego Marcilla et Isabel de Segura, séparés par le sort, et réunis trop tard : vieille tradition de Teruel, assure-t-on, mais modifiée probablement par un conte italien. Cette légende romanesque avait été antérieurement racontée par Pedro de Alventosa, de Teruel (vers 1555), par Rey de Artieda (1581), et par Bartolomé de Villalba (1587). Elle devait être reprise avec succès au théâtre par Tirso de Molina, en 1627 (l'attribution est d'ailleurs peu sûre), par Pérez de Montalvan, 1638, et enfin par Hartzenbusch (1837).

*
* *

18. *Épopées antiques.* — *Épopées burlesques.* — Les poèmes sur des sujets antiques, absolument oubliés, présentent un très médiocre intérêt. **Joaquín Romero de Cepeda** publia, en 1582, la *Destruyción de Troya*, et le *Robo de Elena*; **M. Gallegos**, une Guerre des géants (*Gigantomachia*), en 1628. On peut rattacher à cette série toutes les *Fábulas* épico-lyriques qui devinrent si à la mode au début du nouveau siècle, les *Daphné* (de Gregorio Silvestre, d'Alonso Pérez, de Villamadiana), les *Pyrame et Tisbe* (de Silvestre, de Montemayor, de Villegas), les *Polyphème* (de Góngora), les *Phaéton*, les *Europa* (de Villamediana), la *Fábula de Eco*, de Anastasio Pantaleón de Ribera, l'*Atalanta*, la *Venus y Cupido*, de Moncayo, la *Psyché*, de Jacinto de Villalpando, l'*Eurydice*, de Salazar, etc. — Il faut mettre à part, ne serait-ce qu'à cause du nom de l'auteur, la *Filomena* et l'*Andrómeda*, de Lope de Vega (1621). Le premier de ces poèmes raconte les métamorphoses de Terée et de Philomèle : Lope a retrouvé, pour les chanter, l'élégante facilité d'Ovide. Presque toutes ces œuvres, sans aucun intérêt, sont envahies par le gongorisme.

Digitized by Google

Elles prêtaient à la parodie, parce qu'elles étalaient, mieux que tout autre sujet, ce que le genre avait de conventionnel et de faux. Et en effet, les épopées burlesques ne manquèrent point pendant cette pérode : elles dissipent un peu (si l'on n'en abuse point) l'ennui profond où nous plongent trop souvent les autres.

Un poète médiocre, dont les œuvres parurent en 1587, composa contre le connétable de Velasco, gouverneur de Milan, un poème à peu près introuvable, intitulé la *Asneida*. Un autre espagnol, réfugié à Paris, donna, sous le pseudonyme de *Cintio Meretisso* (1604), une assez amusante facétie épique : *La muerte, entierro y honras de Chrespina Marauzmana, gata de Juan Chrespo* Elle est moins connue cependant que la *Gatomaquia*, de Lope de Vega, publiée en 1634, et dont les héros sont empruntés également à la race féline, ou que la *Moschea* (1615) de **José de Villaviciosa**, laquelle chante les exploits des mouches. On peut ne pas éprouver un enthousiasme immodéré pour ce genre épico-zoologique, qui s'autorisait du grand nom d'Homère, le prétendu auteur de la *Batrachomyomachie*. Mais, le genre admis, il faut bien reconnaître que l'on ne fit rien de mieux à cette époque que la *Guerre des mouches et des fourmis* ou *Moschea*, ingénieuse et parfois piquante parodie de l'*Iliade* et de l'*Enéide*, ou surtout que la *Bataille des chats*, dans laquelle nous sont racontées les amours de la belle Zapaquilda et de ses prétendants, les vaillants Marramaquiz, et Mizifuf. Il est difficile, dans un sujet aussi léger, de mettre plus de finesse, d'imagination et d'esprit. L'ironie légère, la parodie littéraire coulent de source dans ces souples *silvas* où le vers inégal se modèle sur la pensée, où la rencontre imprévue des mots pittoresques ajoute sa drôlerie à la verve bouffonne qui, par un tour de force dangereux, se maintient pendant 2.500 vers.

Ce n'est point l'esprit non plus qui manque dans le fragment intitulé *Las necedades y locuras de Orlando, el Enamorado*, de Quevedo (vers 1635). Il y en aurait plutôt trop, car la bouffonnerie y atteint, et y dépasse même, les dernières

Digitized by Google

limites. Cette caricature extravagante, où se cachent des attaques féroces contre des adversaires, ne provoque plus guère qu'un rire forcé et manque souvent son but par son excès même. Nous sommes loin de l'aimable désinvolture de *Tomé de Burguillos*, car Lope voulut se dissimuler sous ce pseudonyme, en publiant, en 1634, ses œuvres burlesques.

*
* *

19. *Poésie didactique.* — Nous aurons terminé l'aperçu de la poésie à cette époque lorsque nous aurons signalé, parmi les poèmes didactiques, ceux qui méritent encore une mention particulière. Ils sont d'ailleurs peu nombreux. Le peintre Pacheco, beau-père de Velázquez, nous a conservé d'importants fragments d'un poème sur la peinture, *Poema de la pintura*, de **Pablo de Céspedes**, l'artiste cordouan, ami de l'archevêque Carranza. Ce poème, composé vers 1604, au moment où les peintres espagnols allaient illustrer leur pays, est intéressant par le sujet, et agréable par la vigueur des hendécasyllabes, l'énergie des octaves et l'agrément des descriptions. Il est intéressant de le rapprocher des *Diálogos de la pintura*, publiés en 1633, par le peintre Vicente Carducho, et de l'*Arte de la Pintura* (1649), du même **Francisco Pacheco**, portraitiste de tant d'illustres contemporains.

L'ouvrage de **Francisco de Guzmán**, les *Triunfos Morales* (1557), et celui de Lope de Vega, les *Triunfos divinos* (1625), sont inspirés directement des *Triomphes* de Pétrarque. Ils contiennent l'un et l'autre un enseignement moral sans grande originalité. Il en est à peu près de même des *Emblemas* (1591), de **Juan de Covarrubias**, frère du lexicographe, lesquels procèdent directement du livre si populaire d'Alciat. — Nous rencontrons ensuite une série de poèmes importants pour l'histoire littéraire et la critique. C'est, en premier lieu, *l'Arte poética* (1591), de **Vicente Espinel**, qui n'est guère qu'une traduction d'Horace[1], puis l'*Ejemplar*

1. Sedano, *Parn. Esp.*, t. I, 1768.

Digitized by Google

poético[1], du sévillan **Juan de la Cueva** (1550, † après 1609). L'auteur avait accompagné au Mexique et aux Canaries un de ses frères, inquisiteur. Il passa à Cuenca les dernières années de sa vie. Ses œuvres comprennent des poésies lyriques (1582), l'épopée *La conquista de la Bética* (1603) déjà citée, un autre poème didactique, imité de Polydore Virgile, intitulé *Los inventores de las cosas* (1607), œuvre médiocre et justement oubliée, le *Viaje de Sannio* (1585)[2], un recueil de *Romances historiales*, intéressant par le sujet (1587), des drames dont il sera question plus loin (page 301), et l'*Ejemplar poético* (1606). Dans les trois *epistolas* qui composent cet ouvrage, La Cueva formule les préceptes généraux du style poétique, définit les vers et les genres et prend résolument la défense de la *Comedia española*. Le plan est d'ailleurs confus, la théorie parfois contestable, mais l'intérêt documentaire de cette poétique est grand.

L'Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo[3] (1609, en 389 hendécasyllabes blancs) n'est pas moins important à ce point de vue. Lope de Vega y paraît surtout préoccupé de défendre son système dramatique contre les connaisseurs, les *científicos*, et il excuse trop humblement les audaces de la nouvelle école, qui est la sienne. S'il n'y a point quelque ironie dans cette humilité, il plaide les circonstances atténuantes, dont la principale est le goût déclaré du public, auquel il se résigne à sacrifier, tout en le condamnant au nom des principes. Mais, chemin faisant, il émet des jugements ou des aperçus précieux pour les historiens du théâtre.

On ne trouve point, en revanche, tout ce qu'on serait en droit d'attendre, d'après le sujet et d'après le nom des auteurs, dans le *Viaje del Parnaso* (1614), de Cervantes, ni dans le *Laurel de Apolo* (1630), de Lope de Vega. Ces deux poèmes ne sont que de longues et fastidieuses énumérations

1. Imprimé pour la première fois par J. J. López Sedano, *Parnaso español*, t. VIII, 1774. — Edit. E. Walberg, Lund, 1904.
2. Édit. F. A. Wulff. Lund, 1887.
3. Edit. Morel-Fatio dans le *Bulletin Hisp.*, t III, 1901.

Digitized by Google

tions de poètes contemporains qui y reçoivent des louanges banales, sans nuance, ni précision, ni exactitude, conformément à un modèle devenu courant et dont on peut voir déjà le type dans le *Canto de Orfeo*, de Montemayor, et dans le *Canto de Turia*, qui termine la *Diana*, de Gil Polo. Cervantes, qui, d'ailleurs, avait déjà fourni un catalogue de ce genre dans sa *Galatea* (*Canto de Caliope*), prend comme modèle de son *Viaje del Parnaso* le *Viaggio in Parnasso*, du Pérugin Cesare Caporali (1531-1601). Apollon, assiégé par les mauvais poètes, dépêche Mercure auprès des bons, afin que ces derniers viennent à son secours. Mercure prie Cervantes de le renseigner (huit chapitres en tercets, avec un appendice, en prose très supérieure aux vers). Mais, en somme, dans ces poèmes médiocres, il est aussi difficile de trouver de la poésie que de la critique. L'historien lui-même y rencontre peu à glaner.

Digitized by Google

CHAPITRE II

LA PROSE (EN DEHORS DU ROMAN)

La prose, à cette époque, comprend trois genres principaux : l'*histoire*, la *littérature mystique* et *morale* et le *roman*. Dans chacun d'eux nous allons rencontrer quelques-uns des plus grands noms de la littérature. C'est en effet l'époque où la langue des prosateurs atteint son point culminant de richesse et de pureté, mais l'on y peut surprendre déjà, quoique à un moindre degré que dans la poésie, les premiers signes d'épuisement et de décadence.

*
* *

1. *L'Histoire.* — Florián de Ocampo avait tenté de doter d'une histoire complète et véritable l'Espagne, qui jusque-là n'avait guère eu que des chroniques. Il avait complètement échoué dans cette entreprise. L'Aragonais **Jerónimo de Zurita** (1512-1580), moins ambitieux, se borna à l'histoire d'Aragon (*Anales de Aragón*, six volumes, publiés de 1562 à 1580). Secrétaire du Roi, chroniqueur du Royaume d'Aragon, il laissa une œuvre, sinon d'une grande valeur littéraire, du moins sérieuse et bien documentée. Elle fut continuée par Bartolomé de Argensola, par Sayas et par Dormer. **Ambrosio de Morales** (1513-1591), professeur d'Alcalá, chroniqueur de Castille, poursuivit en trois volumes (1574-1577), l'*Histoire d'Espagne* d'Ocampo et la mena jusqu'en 1037. Il écrit avec plus d'élégance que Zurita, et fait dans son œuvre une place importante aux antiquités et à l'épigraphie : il a tracé

Digitized by Google

une description, ou plutôt un panégyrique brillant de l'Espagne, publié à la suite de son *Histoire*. Ce fut un savant et un écrivain.

*
* *

2. Mais le véritable historien de l'Espagne devait être le Jésuite **Juan de Mariana**[1] (1535-1624). Fils non reconnu d'un chanoine de Talavera, il entra dans la naissante compagnie de Jésus, parcourut, comme étudiant ou professeur, diverses Universités (Alcalá, Rome, la Sicile, Paris), et, pendant les quarante-neuf dernières années de sa vie, ne quitta plus guère sa studieuse retraite de Tolède. C'est là qu'il rédigea sa censure de la *Bible polyglotte* (1572), d'Arias Montano, accusée d'hérésie, et qu'il conclut courageusement en sa faveur. C'est là aussi qu'il écrivit, en latin, le *De Rege et Regis institutione*, plein de pensées hardies et d'une éloquence fougueuse. Il y soutenait cette thèse, souvent défendue avant lui, que le peuple tyrannisé, après avoir épuisé tous les avertissements, avait le droit de tuer le tyran, et, en passant, il excusait Jacques Clément, « *æternum Galliæ decus* » (1599). Onze ans plus tard, Ravaillac assassinait Henri IV. On rendit Mariana responsable de ce meurtre et son livre fut solennellement brûlé à Paris. Il publia en outre *Sept Traités* (*Tractatus VII*, 1609), dont trois au moins méritent d'être mentionnés : 1° Le *Traité des Jeux Publics*, riche de renseignements précieux sur les mœurs du temps; — 2° Le *Traité de la Monnaie*; — 3° *De la Mort et de l'immortalité*.

Mais l'*Histoire d'Espagne* absorba surtout l'activité de Mariana. Désireux de montrer à l'étranger la grandeur de son pays, il la rédigea en latin et la publia en vingt livres (1592), puis en vingt-cinq (1595), et enfin, complète, en trente livres (1605). Cependant, cédant à certaines sollicitations et inquiet peut-être pour le sort de son

1. B. A. E., t. XXX et XXXI.

Digitized by Google

œuvre, il la traduisit en espagnol, non sans la modifier considérablement. Il commença à faire paraître cette traduction (en trente livres) en 1601, et la continua dans des éditions successives jusqu'à la veille de sa mort.

Cette histoire embrasse tous les événements, depuis les plus lointains et les plus fabuleux, aux temps de Japhet, jusqu'à l'Empereur Carlos V. A partir de cette époque jusqu'à Felipe IV, l'auteur se contenta d'un abrégé succinct. L'œuvre est, avant tout, un panégyrique de l'Espagne, et quoique l'information documentaire et la préparation scientifique de Mariana ne soient pas autant à dédaigner qu'on l'a fait parfois, c'est l'exemple des historiens latins, et tout spécialement celui de Tite Live, qu'il prétend suivre. Il se place, vis-à-vis des légendes nationales, absolument au même point de vue que ce dernier. Il embellit son récit de toutes les vieilles traditions que lui fournissait la poésie. Et il arrive ainsi à donner à son exposition un charme littéraire et une couleur pittoresque qui ne nuisent que médiocrement à la vérité historique, car il est le premier à considérer ces légendes comme telles. « J'en rapporte, dit-il, plus que je n'en crois. » Toujours d'après le modèle antique, il sème son récit de discours (généralement fort éloquents), de portraits, de réflexions morales, parfois même d'apostrophes aux personnages en scène : *Historia opus maxime oratorium.* L'éloquence est en effet la caractéristique de Mariana. Si l'on joint à cela un style grave et vigoureux, auquel une certaine recherche d'archaïsme donne plus de poids, l'ampleur des périodes que le mouvement de la pensée anime et éclaire, son talent si varié de narrateur qui choisit le trait pittoresque et le mot significatif, sa parfaite connaissance du sujet — car cette œuvre d'art fut, pour l'époque, une œuvre de science, — on comprendra sans peine que le succès de l'*Historia de España* fut légitime, et que le nom de Mariana soit resté, pour l'immense majorité du public, le plus illustre parmi ceux des historiens espagnols.

Digitized by Google

*
* *

3. Prudencio de Sandoval († 1620) écrivit et publia, en 1604, l'*Histoire de Carlos V*, qui peut être considérée comme un complément de celle de Mariana, œuvre diffuse, sans plus de critique, mais avec moins de style que cette dernière. Sandoval a laissé aussi une histoire, d'ailleurs incomplète, des monastères bénédictins en Espagne (1601).

L'historiographie religieuse et l'hagiographie furent d'ailleurs toujours en honneur en Espagne. Elles produisirent à cette époque beaucoup d'œuvres, parmi lesquelles nous citerons, à côté de celle de Sandoval, la *Vida de San Jerónimo* (1595), et la *Historia de la Orden de San Jerónimo* (1600-1605) de **José de Sigüenza** (1545-1606), *La persecución de Inglaterra* (1599) et la *Vida de Teresa de Jesus* (1595) de Fr. **Diego de Yepes**, et surtout les ouvrages historiques du Jésuite **Pedro de Ribadeneyra**[1] (1527-1611) (*El cisma de Inglaterra*, 1588; le *Flos Sanctorum*, avec la vie des premiers Jésuites, Ignace de Loyola, Diego Laínez, Francisco de Borja, 1605?)

L'histoire de l'Amérique, qui avait déjà inspiré tant de travaux (voy. p. 175-176) s'enrichit encore de l'*Historia natural y moral de las Indias* (1590), de **José de Acosta** († 1599), copieux répertoire de faits, et de deux ouvrages de l'Inca **Garcilaso de la Vega**, descendant par sa mère des anciens rois du Pérou (1540-1616), *La Florida del Inca* (1605), et surtout ses *Comentarios reales del Perú* (1609-1617). La personnalité de l'auteur, ainsi que le sujet, donnent du moins quelque intérêt à cet ouvrage.

*
* *

4. Une œuvre fort différente des précédentes est la *Guerra de Granada*, de **Diego Hurtado de Mendoza**. Composé dans

1. B. A. E., t. LX.

Digitized by Google

les dernières années de l'auteur, si bien placé pour connaître les faits, ce récit du soulèvement des Morisques en 1568-1571, circula en manuscrit, fut même parfois copié, mais ne fut publié (avec quelques lacunes, comblées postérieurement) qu'en 1627, par **Luis Tribaldos de Toledo.** C'est donc à cette date qu'il convient de le placer, car il eut quelque influence sur les historiographes de cette dernière époque ou de celle qui suivit. Il inaugure les récits de faits particuliers, et s'inspire directement, dans le fond et dans la forme, de modèles antiques. Il suffit de lire quelques pages de la *Guerre de Grenade* pour reconnaître l'imitation voulue et systématique de Tacite et de Salluste. On a signalé souvent les imitations directes. Au IVe livre, par exemple, les Espagnols du duc d'Arcos rencontrent, au fort de Calalui, dans la Sierra Bermeja, les ossements des soldats d'Alonso de Aguilar et du comte d'Ureña; le passage est imité de celui de Tacite (*Annales*, I) où Germanicus retrouve les restes des légions de Varus. Au Ier livre, le discours de Fernando de Valor, *el Zaguer*, que Ticknor compare à celui des chefs carthaginois dans Tite Live, paraît aussi inspiré par celui de Catilina aux conjurés, dans l'histoire de Salluste. Si nous joignons à ces souvenirs antiques les dissertations érudites que Mendoza mêle parfois à son récit (p. ex., sur les origines fabuleuses de Séville, sur l'emplacement de Munda, etc.), et cette préoccupation de retrouver toujours le nom romain sous le nom moderne, nous admettrons sans peine que la *Guerra de Granada* est une œuvre savante, conforme aux règles, construite sur les modèles de l'antiquité.

Le style lui-même trahit cette imitation. La *Guerre de Grenade* est l'un des monuments les plus estimés de la prose classique espagnole, mais il est permis de penser que l'effort et le procédé se sentent parfois un peu trop. L'auteur s'est proposé de reproduire le style coupé, haché et court, en même temps que sentencieux, de Salluste et de Tacite. Il procède par accumulation de petites phrases menues, d'incidentes juxtaposées, sans se préoccuper

Digitized by Google

si le lien qui les unit est suffisamment étroit et s'il ne blesse pas la syntaxe. D'ailleurs ces touches successives, qui se complètent, arrivent à donner à l'idée un relief extraordinaire. On sent, à cette manière nerveuse, que l'auteur, qui sait beaucoup et a beaucoup à dire, se resserre volontairement, choisit, et il atteint souvent à la concision de ses modèles. Il a un don précieux, l'imagination, grâce à laquelle il anime et éclaire ses tableaux. Il ne se perd point dans la multitude de rencontres, de pillages, de razzias de cette guerre, où les grands faits d'armes sont rares : il dégage, avec vigueur et sobriété, le trait caractéristique (voy. les portraits d'Aben-Humeya, de Abenabó, de Juan de Mendoza, du marquis de Los Vélez, la prise d'Abenabó dans la grotte de Berchúl). Notons surtout, comme vertu déjà rare, la noble liberté d'esprit de l'auteur qui parle, sans préjugé de race ni de caste, des hommes et des choses, et qui rend justice aux ennemis comme aux amis. Cet historien est un moraliste à la façon de Tacite, de Guicciardini ou de Commynes.

*
* *

5. L'ouvrage de Mendoza avait été utilisé dans la *Historia del rebelión de los Moriscos*[1], de **Luis del Mármol Carvajal**, publiée en 1600, et dans la *Corónica de los Moros de España*, de Fray **Jayme Bleda** (1618). Quatre ans avant l'impression de la *Guerra de Granada* avait paru la *Expedición de Catalanes y Aragoneses contra Turcos y Griegos*[2] (1623), par **Francisco de Moncada** (1585-1635), gouverneur et commandant en chef dans les Flandres. L'extraordinaire aventure de Roger de Flor qui, avec ses bandes d'*almogávares*, conquit l'empire d'Orient, était un admirable sujet, déjà raconté en catalan dans la précieuse chronique de Ramón Muntaner (1265-1328), imprimée en 1558. La variété et l'éclat

1. B. A. E., t. XXI.
2. B. A. E., t. XXI.

Digitized by Google

des tableaux, l'intérêt dramatique des scènes que le vieil historien avait vues de ses propres yeux apparaissent encore sous le style, plus laborieux et plus savant, de son imitateur.

Ce sont les guerres des Pays-Bas (*Las guerras de los Estados Bajos*)[1], depuis mai 1588 jusqu'en 1599, que nous raconte **Carlos Coloma**, qui y avait personnellement pris part (1625). Le récit en est élégant, parfois pittoresque : il respire un accent de vérité et trahit l'enthousiasme guerrier de l'auteur. Ce dernier s'était exercé en traduisant Tacite (1629), que, vers la même époque, traduisaient également Antonio de Herrera (1615), Alamos de Barrientos (1614) et Emanuel Sueiro (1619) : car Tacite, avec Sénèque, fut l'auteur favori de cette période conceptiste.

Le récit de Coloma fait suite aux *Comentarios*[2] (1592) de **Bernardino de Mendoza** (1541-1604), le célèbre ambassadeur d'Espagne en France au temps de la Ligue, dans lesquels sont racontés avec plus de compétence et de précision que de génie, les événements des Pays-Bas, de 1567 à 1577. Mendoza fait rarement songer à César, son modèle. Melo et Solis continueront ces traditions, mais ils appartiennent à la période suivante.

* * *

6. *Les Mystiques.* — Le groupe des écrivains religieux, dits mystiques, n'est pas moins important que celui des historiens, et peut-être est-il plus original. La littérature mystique n'était point assurément inconnue en Espagne jusqu'au XVIe siècle. Le grand Illuminé, l'auteur génial des *Contemplaciones* et du cantique de l'*Ami et de l'Aimé*, Ramón Lull, fut l'un des plus remarquables mystiques de tout le moyen âge. Mais ce fut au XVIe siècle que la doctrine s'épanouit, produisit les fleurs les plus éclatantes et entra dans la littérature proprement dite. Elle réunissait, contenus dans les limites rigides de l'orthodoxie, bien des courants

1. B. A. E., t. XXVIII.
2. B. A. E., t XXVIII.

Digitized by Google

différents, bien des influences diverses, celle des anciens (Platon, Plotin, Denis l'Aréopagite), celle des mystiques du moyen âge, depuis saint Jean Climaque, saint Augustin, Scot Erigène, jusqu'à saint Bonaventure, l'Ecole Franciscaine, et sainte Catherine de Sienne, depuis les Juifs et les Arabes, Avempace, Tofaïl, Averroès, Avicebron (Salomon ben Gabirol), jusqu'aux Allemands (Tauler, Ruysbrock, Denis le Chartreux, Henri Herph, et aux Néo-platoniciens italiens, Gemiste Plethon, Bessarion, Ficin ; tout concourait à favoriser l'éclosion de la littérature mystique.

Même en dehors des cloîtres et de l'Eglise, le platonisme avait suscité des doctrines curieuses sur l'amour divin. L'un des traités les plus importants, à ce point de vue, est celui intitulé *Dialogues d'Amour*, du juif espagnol Abarbanel, plus connu sous le nom de **Léon l'Hébreu**. Cet ouvrage bizarre dont quelques parties, très éloquentes, sont imprégnées de poésie platonicienne, ne nous est parvenu que dans un texte italien de 1535 (traduit en espagnol en 1568, puis en 1582, et en 1590 par Garcilaso l'Inca). Mais l'on suppose qu'il exista, antérieurement à la version italienne, un texte espagnol. Quoi qu'il en soit, il fut très lu, et il exerça une influence considérable jusque sur les mystiques. Les mêmes métaphores et comparaisons habituelles chez ces derniers se trouvent déjà chez lui (*l'échelle mystique*, *le miroir*, *la flamme d'amour*, *le sommeil*, etc.), et son platonisme ressemble bien souvent au leur. « Comme la suprême et parfaite beauté est dans l'Intelligence divine, l'âme, qui est une splendeur qui en procède, s'énamoure de la souveraine beauté intelligible et désire la rendre heureuse par une union perpétuelle avec elle... O Sophia, quand tu te seras élevée par cette échelle au monde céleste et angélique, tu trouveras que ceux qui participent le plus de cette beauté intellectuelle de la Souveraine Beauté, connaissent mieux tout ce qui manque à la plus parfaite des créatures en comparaison de la beauté de son créateur. » Ce livre est une des sources profanes où s'abreuva le mysticisme espagnol. On peut dire, sans paradoxe, qu'il en fut de

Digitized by Google

même du *Courtisan* de Castiglione, traduit par Boscán : il renferme et condense toute l'essence du platonisme italien.

7. Les premiers mystiques espagnols, **Juan de Dueñas** (*Remedio de Pecadores*), **Pablo de León** (*Guia del Cielo*), **Francisco de Osuna** (*Abecedario Espiritual*), **Francisco Ortiz** (*Epistolas*), **Alonso de Madrid** (*Arte para servir á Dios*), nous conduisent jusqu'aux maîtres du genre, qui fleurissent dans la deuxième moitié du XVIe siècle. Mention spéciale doit être faite de **Pedro de Alcántara** (1499-1562), des Frères Mineurs, le guide, le confident, le défenseur de sainte Thérèse, l'auteur du *Traité de la Dévotion*, et d'un *Traité de l'Oraison* (qui n'est point celui de Granada, qu'on lui attribue d'ordinaire), type très pur de l'ascète espagnol, mais de l'ascète toujours prêt à l'action, passionné, éloquent, écrivain médiocre, au demeurant, qui montra aux autres la voie. A côté d'eux, une multitude d'écrivains pieux, dont les œuvres sont estimées à 3.000 (les a-t-on bien comptées ?), forment une milice innombrable, presque tous revêtus de l'habit religieux, les Dominicains, avec Luis de Granada ; les Franciscains, avec San Pedro d'Alcántara lui-même, Juan de los Ángeles, Diego de Estella ; les Carmélites, avec San Juan de la Cruz, sainte Thérèse, Jerónimo Gracián, Miguel de la Fuente ; les Augustins, avec Fr. Luis de León, Malón de Chaide, Orozco, Fonseca, Márquez ; les Jésuites, avec San Francisco de Borja, Luis de la Puente, Pedro de Rivadeneira, Alonso Rodríguez, Álvarez de Paz, Nieremberg. — Il faudrait joindre encore à ces bataillons de toutes robes les laïques, et même les hétérodoxes, les Servet, les Valdés, les Molinos.

Mais le mysticisme, si important à étudier au point de vue philosophique et moral (car ce fut, ou peut s'en faut, la seule philosophie espagnole), ne nous intéresse ici que dans ses rapports avec la littérature, et nous ne pouvons nous occuper que des œuvres qui prennent rang parmi les plus renommées à ce point de vue.

Digitized by Google

8. Juan de Ávila (1500-1569), célèbre par l'extraordinaire succès de ses prédications en Andalousie, et par l'action qu'il exerça comme directeur de consciences, écrivit une *Paraphrase du psaume 44 : Audi, Filia;* 184 lettres de direction (1579), parmi lesquelles une correspondance avec sainte Thérèse, enfin un *Traité de l'Amour de Dieu*, comprenant vingt-sept traités particuliers (1596)[1].

Juan de Yepes, dit **de la Cruz** (1542-1591), l'un des plus parfaits et des plus fervents mystiques, fut le grand disciple et le grand ami de sainte Thérèse. Son œuvre littéraire, dont la doctrine est peu accessible aux profanes, comprend : la *Subida del Monte Carmelo*, la *Noche escura del Alma*, la *Llama de Amor viva*, les *Avisos y sentencias espirituales*, des *Poesias devotas*, et des lettres. L'extase religieuse se confond chez lui avec l'inspiration poétique : il est poète par l'âme, dans ses *Canciones*, sa *Noche obscura*, son *Cántico espiritual entre el alma y el esposo* (quarante *quintillas*). La richesse des symboles et des images, l'ardeur du sentiment sont singulières. Il n'y a rien de plus intime, de plus typique, de plus espagnol, quoique l'inspiration du *Cantique des Cantiques* y soit manifeste. Nous sommes loin des mièvreries si froides du gongorisme. Le raffinement est ici, non dans les mots, mais dans l'intense subjectivisme de l'amour divin.

*
* *

9. Le plus original, le plus noble comme le plus illustre des écrivains mystiques fut cependant une femme, *Teresa de Cepeda y Ahumada*, **sainte Thérèse de Jésus** (1515-1582). Sa jeunesse, solitaire et enthousiaste, à Ávila, le drame émouvant de sa vie intime, avec ses alternatives de découragement et d'exaltation, le triomphe définitif de sa raison et de sa volonté, ses luttes persévérantes pour la réforme du

1. Voyez les œuvres principales de J. de Ávila, B. A. E., t. XIII, — de Juan de la Cruz, *Ibid.* t. XXVII.

Digitized by Google

Carmel, la fondation de dix-sept couvents de femmes et de quinze couvents d'hommes, tout cela nous est raconté, avec sincérité et simplicité, dans le *Libro de su vida* (1571), dans le *Libro de las Fundaciones* (1573), ou dans l'abondante *Correspondance* qu'elle entretint parfois avec les personnages les plus illustres de l'époque (plus de quatre cents lettres, du 31 décembre 1561 au 17 septembre 1582). Elle s'y révèle à nous comme une admirable organisatrice, une politique habile, connaissant à fond les hommes. L'esprit positif et pratique s'allie chez elle à une imagination poétique, à une puissance de rêve et d'abstraction tout à fait extraordinaire, et c'est cette rare alliance de dons, en apparence opposés, qui constitue le côté vraiment original de son génie.

L'ardeur de la vie intérieure éclate dans ses œuvres mystiques[1], telles que le *Camino de perfección* (1565), les *Conceptos del amor de Dios ó Cantares*, et surtout dans les *Moradas ó Castillo interior* (1577), où la sainte d'Ávila, dont la jeunesse rêveuse goûta le charme de l'*Amadis*, a résumé, en une conception curieusement romanesque, toute sa riche expérience de la vie de l'âme, et où elle conduit cette dernière d'étape en étape, d'extase en extase, à travers les sept chambres du château mystique, jusqu'à l'anéantissement définitif au sein de l'amour divin. C'est vraiment la *Doctora*, la maîtresse de la Doctrine d'amour, « qui écrivait, dit l'une de ses compagnes, le visage resplendissant, et dont la main allait si vite qu'il paraissait impossible que l'on pût naturellement écrire avec une telle rapidité ». Ce qu'il faut noter, c'est sa sincérité, sa naïveté absolue, c'est l'intériorité des phénomènes et enfin la grande puissance d'extériorisation de ces phénomènes, reconnus tels. Quant à l'action réciproque du physique et du moral, il est aussi impossible de la nier que d'en déterminer exactement, scientifiquement, les limites et le mode.

Son style, c'est son esprit, et son âme en action. L'art, surtout au début, n'existe pas : toute rhétorique est

1. Edit. Vicente de la Fuente, 1881, 6 vol. — B. A. E., t. LIII et LV.

Digitized by Google

absente. Elle emploie les mots populaires, familiers, les provincialismes de son pays. « Ses écrits sont le type du langage familier de la vieille Castille, tel que le parlaient les gens de la bonne société... type pur et naïf du vrai castillan central, aussi éloigné du cultéranisme académique et courtois que du patois *charro* et *sayagués*. » (Vicente de la Fuente.) Cette langue populaire est extrêmement savoureuse, avec ses archaïsmes et ses idiotismes. Elle suffit à l'auteur pour exprimer toutes les finesses de sa pensée. L'ouvrière a plié l'outil à sa fantaisie, et Luis de León, qui avait recueilli et publié les écrits de la sainte, en 1588, exprimait déjà le jugement de la postérité lorsqu'il écrivait : « Pour la forme de la diction, la pureté et la facilité du style, pour la grâce et le parfait arrangement des mots, pour l'élégance sans apprêt qui charme au suprême degré, je doute qu'il y ait un écrivain dans notre langue qui puisse lui être égalé. »

Sainte Thérèse n'était d'ailleurs poète qu'en prose : ses poésies sont généralement médiocres, car il n'y a aucune raison de lui attribuer, comme on le fait d'ordinaire, l'admirable sonnet *Au Christ crucifié :*

No me mueve, mi Dios, para quererte....

*
* *

10. Luis Sarriá, dit Fr. **Luis de Granada**, naquit à Grenade, en 1504. Il entre, en 1524, chez les Dominicains, et, après un séjour à San Gregorio de Valladolid (1529-34), revient enseigner la théologie à Grenade. Il habite huit ans le couvent d'*Escala Celi*, près Cordoue, puis Sanlúcar (chez le duc de Medina Sidonia), et Évora, où l'appelle le cardinal Infant Enrique. Provincial en 1556, il refuse l'archevêché de Braga, prend un moment parti pour une illuminée, Sor María de la Visitación, fait amende honorable, et meurt le 31 décembre 1588. — Ses œuvres[1], fort nombreuses,

1. B. A. E., t. VI, VIII et XI.

Digitized by Google

comprennent des sermons et des exercices de rhétorique ecclésiastique (une dizaine de volumes) ; des biographies (d'Ávila, de Milicia Fernández, de Fray Bartolomé de los Mártires, d'Elvira de Mendoza); des traductions (A-Kempis, saint J. Climaque), et des œuvres spirituelles et mystiques [le *Libro de la oración y consideración* (1554), le *Memorial de la vida cristiana* (1556), etc.]. Parmi ces dernières, les deux plus importantes sont : 1° *La Guia de pecadores*, dont la popularité, même en dehors de l'Espagne, fut si considérable. (Publié tout d'abord à Lisbonne, en 1556, puis, sous sa forme définitive, en 1567.) L'ouvrage a pour but de « donner des conseils et des règles à l'homme pour arriver à la vertu ». Le premier livre montre la nécessité de la vertu et les biens que l'on en retire; le deuxième traite des vices et des vertus. — 2° Le *Símbolo de la Fe* (1582) prend l'homme à l'état de nature et l'élève peu à peu jusqu'aux mystères de la foi catholique. La première partie traite de la création du monde et, par la connaissance des créatures, nous élève à celle du créateur (Cf. la première partie du *Traité de l'Existence de Dieu*, de Fénelon). C'est un résumé de toute la science du temps. La deuxième partie est historique et apologétique : puisqu'une religion est nécessaire, il n'en est pas de plus parfaite que le catholicisme. Dans la troisième partie, les mystères de la foi sont examinés à la lumière de la raison naturelle (philosophie), et, dans la quatrième, à la lumière de la foi (théologie). Le *Symbole* est donc une sorte d'encyclopédie catholique à l'usage des profanes, fondée sur une double méthode, démonstrative ou critique, et mystique.

Granada n'a rien de très original ni comme apologiste ni comme mystique. Il n'a point (et ne pouvait pas avoir) de doctrine propre : son œuvre est une systématisation des doctrines et des méthodes de quelques-uns à l'usage de tous. C'est un vulgarisateur, parce qu'il met saint Augustin et Cicéron, Cano, et Soto à la portée des ignorants. Il l'est par son érudition très vaste, par le sage tempérament de ses doctrines qui évitent les extrêmes, par sa méthode d'exposition, où l'apparat scolastique est rem-

Digitized by Google

placé par la clarté et la simplicité de la démonstration, qui n'a rien de pédant, par son admirable éloquence, vraiment cicéronienne, qui s'épanche magnifiquement en quelques-unes des plus belles pages qui ont été écrites en castillan, enfin, par son style abondant, oratoire, un peu diffus, et volontiers très imagé, plein de comparaisons ingénieuses et nouvelles. Sa langue est un modèle de pureté et de clarté. Ce vulgarisateur excellent était avant tout un moraliste, et c'est comme tel qu'il est resté populaire. Si Luis de Grenade n'a peut être excellé en rien, s'il y a eu sans doute en Espagne des théologiens, des mystiques, des prédicateurs, des écrivains même plus grands que lui, c'est cependant l'une des figures les plus nobles, les plus parfaites et les plus sympathiques du XVIe siècle.

* * *

11. Luis de León naquit à Belmonte, dans la Manche, en 1527, et mourut à Madrigal, en 1591. De six à quatorze ans il vécut à Madrid avec sa famille, prit l'habit de saint Augustin, en 1543, prononça ses vœux l'année suivante, obtint, en 1561, à Salamanque, la chaire de saint Thomas, puis celle de Durando (*de prima de Sagrada Escritura*), et fut dénoncé, en 1572, à l'Inquisition par des collègues, tels que León de Castro et Fray Bartolomé de Medina. On lui reprochait de n'avoir qu'un respect médiocre pour l'autorité de la Vulgate de saint Jérôme, de lui préférer les interprétations rabbiniques, et d'avoir traduit en langue vulgaire le *Cantique des Cantiques*. Il resta près de cinq ans dans les prisons de Valladolid, d'où il sortit absous, le 13 août 1577. Il remonta alors dans sa chaire, dont il reprit possession, dit-on, par ces simples mots : *Deciamos ayer...*, mais il l'échangea contre une autre en 1578. Vicaire général de Castille le 2 mai 1591, provincial le 14 août 1591, il mourut quelques jours après, le 23 août.

Le chef-d'œuvre en prose de Luis de León est son ou-

Digitized by Google

vrage[1] : *Los nombres de Cristo* (1585), en trois livres. « Toutes les perfections du Christ se comprendraient, dit-il, si nous comprenions le sens et la force des noms que le Saint-Esprit lui donne dans la Divine Ecriture... » Il entreprend donc, comme on l'avait incidemment tenté depuis Denis l'Aréopagite jusqu'à Reuchlin, d'expliquer le mystère des treize épithètes sacrées (*Pimpollo*, *Cara de Dios*, *Camino*, *Pastor*, *Monte*, *Brazo de Dios*, *Padre del siglo futuro*, *Rey*, *Esposo*, *Hijo de Dios*, *Cordero*, *El Amado*, *Jesús*). Chacune de ces dissertations mystiques est accompagnée de fines analyses morales, d'émouvants élans de piété, et d'envolées poétiques. L'exposition revêt la forme, toute platonicienne, d'un dialogue entre trois religieux : *Marcelo*, *Sabino* et *Julián*, sur les bords du Tormes, dans les ramiers de la Flecha, maison de campagne des dominicains de Salamanque. Les admirables paysages qui y sont décrits et les tableaux qu'il y trace d'après nature, ne sont pas l'un des moindres attraits de ce livre, où l'émotion mystique et l'enthousiasme poétique corrigent heureusement l'aridité de la discussion et les subtilités scholastiques qui étonnent aujourd'hui. Sa philosophie, qui apparaît plus clairement encore dans la traduction et le commentaire du *Livre de Job*, est un heureux mélange d'ascétisme chrétien et de stoïcisme, toujours très à la mode en Espagne, mais surtout à cette époque. Cette double inspiration est partout sensible chez lui, particulièrement dans ses poésies, étudiées p. 207. Il n'a rien cependant de la superbe des stoïciens : il s'attendrit aisément, et laisse volontiers s'échapper le cri de la souffrance humaine.

Le moraliste apparaît encore dans le court et charmant traité de la *Perfecta Casada* (1583)[2], que l'on pourrait comparer à ceux de Fr. Hernando de Talavera, confesseur d'Isabel la catholique, d'Alfonso de Córdoba, de Luis Vives, d'Alonso Orozco, etc. Les vingt et un chapitres de ce traité

1. Œuvres de L. de León, édit. Merino, 6 vol., 1816. — B. A. E., t. XXVII, et XXXV, LIII, LXI, LXII.
2. Edit. E. Wallace, Chicago, 1903.

Digitized by Google

sont pleins d'aperçus ingénieux, de remarques fines, par exemple sur le travail matinal (chap. 7), sur les fards et parfums (12), sur les maîtres et les serviteurs (11), sur l'allaitement maternel (18), sur la femme et la science (16), et une foule d'autres points de morale et d'économie domestique. Moins orateur que Granada, mais plus poète, Luis de León, dans sa prose harmonieuse, a donné l'un des plus charmants modèles de langue castillane, de même que ses poésies se sont classées au premier rang de celles du Siècle d'or.

*
* *

12. Moins classique, moins pur de doctrine et de forme est le livre, d'ailleurs si curieux et si vivant, de l'augustin Fray **Pedro Malón de Chaide** (v. 1530 † 1596), intitulé *Conversión de la Madalena* (1588)[1]. L'auteur déclare qu'il a voulu lutter contre les lectures profanes et particulièrement contre la vogue des *Libros de Caballerías*, « qui seraient mieux nommés *Libros de Bellaquerías* », en mettant l'antidote à côté du poison, et, au besoin, en dissimulant la médecine sous les apparences séduisantes de la poésie. Il fait une apologie du castillan qui rappelle celle qu'on lit en tête du troisième livre des *Noms du Christ*, et constate à ce propos sa vogue universelle. Son plan (Madeleine pécheresse,— Madeleine pénitente,— Madeleine purifiée et sainte) lui permet d'embrasser toutes les phases de la vie de l'âme, comme tous les aspects de la vie mondaine. Mais ce qui donne de l'intérêt à cette exposition touffue et un peu vagabonde, ce sont précisément les digressions, les applications aux contemporains, les allusions, les peintures satiriques, les belles traductions ou paraphrases en vers des psaumes, les sonnets, les tercets, qui nous reposent de l'érudition souvent fastidieuse, et des broussailles scolastiques, dans lesquelles l'auteur s'embarrasse lamentablement (voyez, par ex., III, 23, sur la prédestination). Par ses

1. B. A. E., t. XXVII.

Digitized by Google

qualités (et peut-être par ses défauts), cet ouvrage d'un plotinianisme éloquent mais d'un goût parfois inquiétant, où Marie-Madeleine chante de si jolies *quintillas*, fut l'un des plus goûtés du XVIe siècle finissant.

Le Jésuite Pedro de Rivadeneira (1527-1611) est à la fois historien dans le *Schisme d'Angleterre*, les *Vies de Saint-Ignace et du P. Lainez*, et mystique dans le *Traité de la Tribulation*, le *Flos Sanctorum* et ses *Lettres*. Nous le retrouverons encore parmi les politiques, car il a voulu, à son tour, tracer le portrait du prince chrétien [1].

Dans ses *Triunfos del Amor de Dios* (1590), le franciscain Fray **Juan de los Ángeles**, moins connu que les précédents, suit, comme eux, « la doctrine du divin contemplatif Denis (l'Aréopagite) et de Platon dans son *Banquet d'Amour*, parce que, de tous ceux qui ont parlé de cette matière, ce sont eux qui méritent la palme ». La suavité de son éloquence se retrouve encore dans ses *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino* (1595). — Citons encore divers traités (1554) et l'*Historia de la Reina de Saba* (1568), de Fray **Alonso de Orozco**, aumônier d'Isabelle de Valois, et les trois ouvrages de **Fray Diego de Estella** (1524-1578), le *Tratado de la vida de S. Juan* (1554), le *Tratado de la vanidad del mundo* [2] (1574), et les *Meditaciones sobre el amor de Dios* (1578).

Nous terminerons ce chapitre (qui est loin d'être épuisé) par quelques mots sur le prédicateur **Hortensio Félix Paravicino y Arteaga** (1580-1633), et sur le Jésuite **Eusebio de Nieremberg**. Le premier [3], sans doute, mériterait plutôt de figurer parmi les cultistes, car son éloquence était d'un goût détestable, ou parmi les poètes, puisque l'on publia, en 1641, sous le titre de *Obras póstumas divinas y humanas*, le recueil de ses vers, très dignes d'un disciple enthousiaste du Góngora des *Soledades*. Mais l'obscurité habituelle de l'inspiration mystique se complique, dans ses sonnets

1. B. A. E., t. LX.
2. *Mejores Aut. Esp.*, t. XLIV.
3. B. A. E., t. XVI et XXXV (Poésies).

Digitized by Google

et autres poésies, des énigmes chères aux cultistes, et l'on put voir dans ses sermons ce que deviennent, sur les lèvres ou sous la plume d'un sot, les raffinements pieux d'un Alcántara ou d'un Ávila.— Quant à Nieremberg (1590-1658), il appartient chronologiquement à la période suivante; mais, comme il y serait isolé, il n'y a pas, croyons-nous, grand inconvénient à le rattacher à ceux dont il procède directement[1]. Le *Tratado de la hermosura de Dios* (1641) reprend, une fois de plus, des sujets bien souvent traités jusque-là, et il en est de même de sa *Diferencia de lo temporal y eterno*. Du moins Nieremberg relève-t-il la banalité de ses amplifications par un style relativement simple pour l'époque. Il avait débuté par un ouvrage d'une nature fort différente, *Obras y dias*, *Manual de señores y principes*, où il prétendait, comme beaucoup de ses contemporains, donner les règles d'un bon gouvernement.

*
* *

13. Prose didactique. — Ce dernier ouvrage de Nieremberg nous conduit directement à l'étude des divers prosateurs qui se sont consacrés à l'étude des mœurs contemporaines et qui, sous des formes diverses (en dehors des mystiques et des religieux), ont cherché à vulgariser les préceptes de la philosophie morale, à l'usage des gouvernants ou de leurs administrés. Ces conseils et ces préceptes, l'Espagne en avait certes grand besoin. On les lui prodigua. Mais il faut bien reconnaître qu'ils lui furent médiocrement utiles; le mal semblait s'aggraver à mesure que se multipliaient les médecins ou les empiriques.

Laissons de côté le *Jardin de flores curiosas* (1570), d'**Antonio de Torquemada**, qui n'est qu'un recueil de contes à dormir debout, mais qui dut à toutes les ridicules *patrañas* qu'il contenait sa popularité, attestée par Cervantes. Riva-

1. *Obras*, 1890-1892, 6 vol.

Digitized by Google

deneira, que nous avons déjà rencontré parmi les mystiques, et le P. **Juan Márquez** (1564-1621) publièrent, le premier, sous le titre de *El príncipe cristiano* (1599), le second, sous celui de *El gobernador cristiano* (1612), des traités dans lesquels ils essayaient l'un et l'autre, probablement pour répondre à Machiavel, de déduire des Livres Saints les principes d'une politique vraiment chrétienne. Ces deux ouvrages sont d'un style pur et classique. On peut encore lire avec plaisir celui de Juan Antonio Vera y Zúñiga (v. p. 117) sur l'*Ambassadeur* (1620), dans lequel il nous communique les fruits de son expérience comme ministre d'Espagne à Venise. — **Cristóbal Suárez de Figueroa** s'adresse à un public moins restreint dans son *Pasagero* (1617), où il donne le soir, après chacune des dix étapes, ou *Alivios*, du voyage de Madrid à Barcelone, des *advertencias utilísimas à la vida humana*, dont la variété même fait l'intérêt. Figueroa, qui est aussi l'auteur d'une encyclopédie (en partie traduite de l'italien), très utile pour connaître la science de son temps, *Plaza universal de las ciencias* (1615), et d'un roman pastoral, *La Constante Amarilis* (v. p. 270), se rendit fâcheusement célèbre par un caractère difficile et une humeur satirique, dont beaucoup eurent à se plaindre, entre autres Cervantes et Alarcón.

*
* *

14. Le plus illustre polygraphe et moraliste de la première moitié du XVIIe siècle est **Francisco Gómez de Quevedo y Villegas** (1580-1645). Né à Madrid, d'une bonne famille de la Montagne de Santander, orphelin de bonne heure, étudiant à Alcalá, il suivit la Cour (de 1601 à 1606) à Valladolid, où il commença à se faire connaître par d'alertes et spirituelles satires en vers et en prose. A la suite d'un duel, il quitta l'Espagne (1611), et entra au service du fameux duc d'Osuna, Pedro Téllez Girón, en Sicile d'abord, à Naples ensuite. Chargé par celui-ci d'épineuses missions, il joua un rôle encore mal défini, mais dangereux, dans la

Digitized by Google

conjuration contre Venise (1618). Disgracié à la chute d'Osuna (1621), il se retira dans ses terres de la Manche (à la *Torre de Juan Abad*), et s'efforça d'obtenir les faveurs d'Olivares, le favori de Felipe IV. Il n'y réussit que médiocrement. Accusé, avec toute vraisemblance, d'avoir glissé sous le couvert du Roi un *Memorial* satirique en vers, où il dénonçait l'ambition et l'avidité du Comte-Duc (1639), il fut emprisonné au couvent Santiaguiste de San Marcos de León, en sortit très malade en 1643, pour achever de mourir le 8 septembre 1645.

Son activité littéraire fut considérable, et elle se manifesta à peu près dans tous les genres[1]. Nous avons déjà parlé de ses poésies (Voir p. 219), aùxquelles il faudrait ajouter quelques essais dramatiques de circonstance, d'ailleurs sans importance. Ses œuvres en prose comprennent : 1° des traités didactiques de *politique*, tels que la *Politica de Dios* (1626), nouvelle tentative pour fonder la science politique sur les enseignements de la Sainte Ecriture. Malgré la gravité affectée du ton et la solennité de l'appareil critique, la satire et l'allusion se devinent dans ces pages négligemment reliées entre elles par un plan capricieux et mal conçu. Le *Marco Bruto* (composé en 1631, imprimé en 1644) ne diffère pas essentiellement de la *Politica*, quant aux intentions secrètes. C'est un commentaire ingénieux et subtil de certains passages de la biographie de Brutus par Plutarque. Quevedo y subit, plus qu'on ne le voudrait, l'influence, funeste en Espagne, du conceptiste italien Virgilio Malvezzi, dont il venait de traduire (1631) le trop célèbre *Romulo* (1629). Joignons à ces ouvrages les opuscules sur la politique contemporaine, que Quevedo, qui avait le tempérament d'un vrai journaliste, prodigua durant toute sa vie, les *Grandes annales de quinze jours* (1621), récit des plus instructifs, malgré toutes les réticences et les roueries de l'auteur, de la révolution de palais qui

1. B.A.E., t. XXIII, XLVIII, LXIX. — *Bibliof. Andal.*, 1898-1901, 2 vol., en cours de publication.

Digitized by Google

coïncida avec l'avènement de Felipe IV; *Le monde caduc*, *Le Lynx d'Italie*, pamphlets politiques pour favoriser ou pour justifier la politique tortueuse du duc d'Osuna en Italie; *Le Chitón de las taravillas* (Silence aux caquets! 1630), qui est une défense des mesures financières d'Olivares, qu'il devait si vivement attaquer bientôt; la *Lettre au Roi Fernando* (le Catholique), la *Rébellion de Barcelone*, le *Manifeste de Bragance*, la *Lettre à Louis XIII*, tous écrits de circonstance, animés d'un patriotisme un peu trop démonstratif et qui sent trop son courtisan.

2° Les œuvres de *morale et de religion* nous font connaître le philosophe et le stoïcien. La plus importante est le *Traité de la Providence divine* (1641), en deux parties (immortalité de l'âme, — existence de Dieu et de la Providence). Il tient le milieu entre la démonstration purement philosophique et les lieux communs de la chaire chrétienne, mais il ne suffit vraiment pas à mériter à l'auteur les titres de « profond penseur et très original philosophe », que les Espagnols lui décernent beaucoup trop complaisamment. La philosophie de Quevedo répond assez exactement à l'état des esprits et de la science à son époque : elle est tournée vers le passé, non vers l'avenir, elle ne porte en ses flancs aucun germe de rajeunissement ou de progrès. Mais si la philosophie théorique de Quevedo est stérile, ses écrits de morale pratique sont de nobles encouragements à la patience, à la résignation, au stoïcisme. Tels sont les enseignements que l'on trouve dans la *Constance de Job* (publiée en 1713), dans la *Vie de saint Paul* (1644), dans ses traductions de Phocylide, de Sénèque, d'Epictète, de François de Sales, ses véritables saints, dont il s'inspire dans *Le Berceau et la Tombe* (1635), dans *Les Quatre Fléaux et les Quatre Fantômes* (ou *Vertu militante*, 1651). La biographie du grand archevêque de Valence, *Thomas de Villanueva*, et le curieux *Memorial en faveur de l'unique patronage de saint Jacques*, menacé par les partisans de sainte Thérèse, complètent cette série (1628).

Nous avons eu déjà l'occasion de signaler la part que

Digitized by Google

prit Quevedo dans les polémiques à propos du cultisme. Joignons à ses pamphlets littéraires le *Cuento de cuentos*, curieuse collection d'idiotismes et de façons populaires de parler qu'il tourne en ridicule, et la *Perinola* (le *Toton*), dirigé contre le *Para todos* de Montalván, son ennemi de cœur.

Mais le titre le plus incontestable de Quevedo sont ses œuvres *burlesques et satiriques*, les *Songes* (*Los Sueños*), et le *Buscón*. — De très bonne heure, il s'était fait connaître par d'amusantes et vives satires, les *Pragmáticas*, des facéties académiques, telles que les *Cartas del Caballero de la Tenaza*, le *Traité de la vie de la Capitale* et une foule d'autres fantaisies qu'il inséra plus tard dans ses *Jeux de Jeunesse* (*Juguetes de la Niñez*).

Le *Buscón*, composé vers 1607, imprimé en 1626, est un roman picaresque dont il sera parlé plus loin (p. 293). Les *Songes* (*Los Sueños*), qui le suivirent de près, constituent une série de satires sous la fiction commode d'une visite aux Enfers. Ils sont au nombre de six : le *Jugement dernier* (1607 ?), l'*Alguazil démoniaque* (1607-1608), le *Songe de l'Enfer* (1608), le *Monde vu du dedans et du dehors* (1610-1612 ?) le *Songe de la Mort* (1622), le *Discours de tous les diables* (1628). Il y faut joindre *la Fortune raisonnable et l'heure de tous* (1636). La *Maison des fous amoureux* est d'une authenticité douteuse.

Rien de plus amusant que le défilé sous nos yeux de tous les originaux que rencontre aux Enfers la Muse bouffonne de Quevedo. C'est une caricature extrêmement maligne de la société, si guindée et si solennelle en apparence, du temps de Felipe III et de Felipe IV. Le satirique prend un cruel plaisir à nous en montrer toutes les tares et tous les vices, et à poursuivre de ses traits, acérés comme aiguillons de guêpes et drus comme grêle, tous les types qui constituent son gibier habituel, juges, avocats, médecins, arbitristes, marchands, tailleurs, aubergistes, poètes, barbiers, colporteurs français et banquiers génois, et les coquettes, et les aventurières, et les duè-

Digitized by Google

gnes, etc. Il n'y a guère que deux classes de la société qui ne sont pas représentées aux Enfers, et le trait est caractéristique, et vraiment, bien espagnol : les pauvres et les soldats.

Le style de Quevedo n'a jamais plus de vivacité, de mordant et de verve que dans ces fantaisies légères. D'ailleurs son style, comme son génie lui-même, se plie, suivant les circonstances et la passion du moment, aux sujets les plus opposés. Grave, solennel, presque guindé, d'un conceptisme ingénieusement travaillé, dans ses œuvres ascétiques ou politiques, il atteint parfois, dans les burlesques, le dernier degré du cynisme et du débraillé.

De même, le stoïcien, qui expia dans les cachots son courage civique, agit parfois et parle comme un courtisan. Ce qui lui manque surtout, c'est la mesure, le goût épuré, le sentiment juste de la proportion et de la convenance, le respect de son propre talent. Il eut la perception nette du ridicule, une extrême vivacité d'impressions, une imagination qui donne la vie aux conceptions de l'esprit : il n'eut point (avec un talent de styliste peut-être supérieur, et un savoir infiniment plus vaste) le ferme bons sens, la raison sûre d'elle-même, le parfait équilibre moral de Cervantes. Aussi, malgré de brillantes qualités, ne reste-t-il qu'au second rang.

*
* *

15. Par son conceptisme, par la finesse brillante de son esprit, par quelques-uns des sujets qu'il traita, le jésuite **Baltasar Gracián** (1601-1658) rappelle Quevedo et le continue. Il a laissé un certain nombre d'ouvrages laborieusement aiguisés, dans lesquels les uns ont voulu voir de solennelles niaiseries et les autres, nombreux surtout de l'autre côté du Rhin, un génie abstrus, inaccessible aux foules[1]. Dans *El Héroe* (1630), Gracián essaie de tracer le portrait d'un

1. B. A. E., t. LXV. — *El Héroe; El Discreto*, édit. par Arthur Farinelli, Madrid, 1900.

Digitized by Google

surhomme chrétien, dont il trouverait volontiers le type, historiquement réalisé, dans *Fernando el Católico* (1640). La *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648), œuvre de critique littéraire, est le plus significatif de ses ouvrages. La *Finesse* (*Agudeza*) est pour lui l'Art suprême, le signe du génie, et il nous énumère longuement toutes les variétés d'*Agudezas*, avec exemples à l'appui, et avec les recettes et ingrédients pour confectionner ce ragoût des délicats. La théorie de l'art, il la déduit des œuvres des poètes, mais il suffit de voir ceux qu'il choisit, pour se rendre compte de la valeur de cette théorie : cultistes et conceptistes se rencontrent pêle-mêle, mais presque exclusivement, dans ces pages, et rien ne montre mieux par quels liens se reliaient ces deux écoles, ni avec quelle facilité elles s'étaient fondues l'une dans l'autre.— Le *Criticón* est divisé en trois parties, ou trois saisons (1651, 1653, 1657). L'effort du penseur est ici plus méritoire, et l'idée sur laquelle repose l'ouvrage, pour n'être pas neuve (on la retrouve dès le début de la littérature didactico-allégorique), ne manque pas d'ingéniosité. Elle consiste à mettre l'âme vierge d'un sauvage (Andrenio) en face de toutes les inventions et de tous les raffinements de la civilisation et à les lui faire juger. Critilo dirige et provoque cette enquête et cet inventaire. Le plan permet aisément de passer la revue de toutes les questions pouvant intéresser le moraliste, le savant, l'homme d'État. Gracián avait résumé antérieurement et condensé la quintessence de sa philosophie dans une suite de maximes et d'aphorismes sous le titre d'*Oráculo manual y Arte de prudencia* (1647), véritable breviaire et livre de chevet du parfait conceptiste. Il est certain que Gracián possédait un esprit souple, habile et fin, de la pénétration et de l'art, mais ses qualités réelles furent gâtées par une recherche perpétuelle de subtilité, même à propos des idées les plus simples, par un tortillage de style qui rend difficile et fatigante, pour nous du moins, la lecture de ses ouvrages. Mais je répète que d'autres y découvrent des beautés cachées qui m'échappent.

Digitized by Google

*
* *

16. *Les philosophes.* — Gracián, par quelques côtés, peut passer pour un philosophe, surtout dans un pays dont la philosophie est considérée par les spécialistes (souvent, il est vrai, mal informés des choses d'Espagne), comme une quantité négligeable. Il est certain que les noms que la philosophie a transmis à la littérature espagnole, même pendant la grande époque, sont rares[1]. Le plus digne d'être connu est sans contredit celui de **Juan Huarte**, de Saint-Jean-Pied-de-Port († 1590), l'auteur du célèbre *Examen des Esprits* (*Examen de Ingenios para las ciencias*, 1575), où l'on a noté des aperçus assez pénétrants et une méthode originale, très nouvelle pour l'époque. — Une douzaine d'années plus tard (1587) paraissait la *Nueva Filosofía de la Naturaleza del hombre*, signée du nom de Dª **Oliva Sabuco de Nantes Barrera** (1562-1590), ouvrage que l'on tend actuellement à attribuer au père de cette dernière, et dont il serait facile d'extraire quelques pages intéressantes et curieuses. — **Pedro Simón Abril**, le traducteur d'Aristote (1584), et de plusieurs œuvres latines, a, l'un des premiers, traité de matières philosophiques en langue vulgaire dans ses *Apuntaciones de como se deben reformar las doctrinas*.

Pour s'expliquer la pauvreté apparente de la littérature philosophique, il faut considérer d'abord que la plupart des penseurs de l'époque écrivaient en latin, tels que le grand **Luis Vives** (1492-1540), dont le sage éclectisme toucha à tant de sciences; — **Sebastián Fox Morcillo** (*De natura philosophiæ, seu de Platonis et Aristotelis consensione*, 1554), — le médecin **Gómez Pereira** (*La Antoniana Margarita*, 1554, Medina del Campo), — **Francisco Valles**, médecin lui aussi (*Philosophia Sacra*); — **Francisco Sánchez**, professeur de médecine à Toulouse et l'un des plus remarquables penseurs espagnols (*De multum nobili, prima et*

1. B. A. E., t. LXV.

Digitized by Google

universali scientia, quod nihil scitur, 1577); — **Pedro de Valencia** (*Academica*, 1596), — l'hétérodoxe aragonais **Miguel Servet** (1509-1553, *Christianismi restitutio*).

Il faut aussi se rappeler que le véritable effort de la pensée espagnole s'exerça dans la théologie ou la science des Ecritures, et qu'elle put s'enorgueillir à cette époque des noms de Melchor **Cano**, Francisco de **Vitoria**, Luis de **Carvajal**, Alfonso de **Castro**, Arias **Montano**, **Suárez**, **Vázquez**, **Molina**, Diego **Laynez**, **Salmerón**, **Maldonado**, Domingo de **Soto**, Domingo **Báñez**, **Carranza**, etc., etc. Mais ce chapitre de l'histoire de la pensée espagnole sort trop de notre sujet.

*
* *

17. *Érudits et critiques.— Epistolaires.* — L'érudition et la critique littéraire sont représentées, dans cette période, par **Arias Montano** (1527?-1598), l'auteur de la *Bible polyglotte* d'Anvers, de travaux sur les littératures hébraïque et grecque, — par **Simón Abril**, né en 1530 (grammaire grecque, grammaire latine, traductions de Cicéron, etc.), — par **Francisco de Vergara**, traducteur de saint Basile (1544); — par **Francisco Sánchez de las Brozas** (*El Brocense*, 1553-1601, travaux de grammaire latine, commentaires critiques), — **Pedro Chacón** (antiquités latines), — **Hernán Núñez de Guzmán**, dit *El Comendador griego*, parce qu'il avait obtenu la dignité de commandeur dans l'Ordre de Saint-Jacques (saint Basile, Démétrius, Moschus, etc.), — **Juan de Guzmán** (*Rhetorica*, 1590). — **Alonso López**, dit *El Pinciano* (de Valladolid), donna, en 1596, sa *Filosofía antigua poética* en dialogues, l'un des meilleurs livres de critique poétique de l'époque; — Bartolomé **Jiménez Patón**, en 1604, son *Elocuencia española en Arte*, ou Traité de Rhétorique, et, en 1614, sa *Grammaire espagnole;* — **Sebastián de Covarrubias y Horozco**, en 1606, son précieux dictionnaire: *Tesoro de la lengua castellana;* — **Bernardo de Aldrete**, la même année, sa dissertation *Del origen, y principio de la lengua castellana*, souvent unie au *Tesoro ;* — **Gonzalo**

Digitized by Google

Correas, un essai de grammaire comparée du grec, du latin et du castillan (*Trilingue... de las tres lenguas*, 1627), où il prétendit réformer l'orthographe traditionnelle ; — **Vicente Mariner**, des traductions, entre autres celle d'Ausias March ; — **Francisco de Cascales**, ses *Tablas poéticas* (1616), et ses *Cartas philológicas* (1634) ; — **Antonio González de Salas**, l'ami de Quevedo, sa *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633).

Nous avons mentionné, à propos des réformes tentées par Herrera ou Góngora, quelques-uns des ouvrages ou pamphlets littéraires qu'inspirèrent les polémiques de l'époque (*Pellicer de Salas*, *Angulo y Pulgar*, *Salazar Mardones*, *Salcedo Coronel*, *Francisco de Cascales*). Il est intéressant de remarquer que, pendant cette période, beaucoup de grammaires pratiques et de lexiques des langues exotiques (Amérique, Afrique, Asie) furent publiés par les missionnaires et fournirent de précieux éléments à une linguistique plus scientifique, qui ne devait se constituer que plus tard.

La *littérature épistolaire*[1] est moins riche en Espagne qu'en France : il est quelques noms cependant qui lui doivent principalement leur illustration. La correspondance du roi D. Felipe II, nous présente ce souverain sous un jour inattendu et bien différent de celui sous lequel l'histoire nous le montre d'ordinaire. — Les lettres du célèbre **Antonio Pérez** (1540 † 1611), dont le rôle politique fut si considérable, lettres auxquelles il est juste de joindre ses *Relaciones* et son *Memorial*, lui valurent, en son temps, une grande réputation. Elles sont très nombreuses, très variées et, quoique souvent d'une préciosité un peu mièvre, pleines d'esprit et de finesse. Elle furent très à la mode, en France plus encore peut-être qu'en Espagne, et elles contribuèrent puissamment chez nous à la vogue, prépondérante pendant la première moitié du XVIIe siècle, de la langue castillane et à la diffusion du bel esprit.

1. B. A. E., t. XIII et t. LXII.

Digitized by Google

La correspondance de Sor **María de Jesús de Ágreda** (María Coronel y Arana, 1602-1665) avec Felipe IV, à partir de 1643 jusqu'à sa propre mort, n'est pas moins précieuse au point de vue politique et social. Elle avait écrit un ouvrage de piété intitulé *la Cité mystique* (*Mistica ciudad de Dios*).

Les sept lettres[1] écrites en juillet 1616 par D. **Juan de la Sal**, évêque de Bona, au duc de Medina Sidonia, sur la folie religieuse d'un certain illuminé de Séville, sont pleines d'agrément et d'une vraie liberté d'esprit. Parmi les correspondances les plus riches et les plus importantes, en dehors des précédentes, rappelons celles de sainte Thérèse, de Rivadeneira, de Quevedo, de Bartolomé de Argensola, de Gracián, de Juan de Ávila, de Lope de Vega avec le duc de Sesa, la vaste correspondance des PP. Jésuites, etc. Toutes ont leur intérêt historique ou documentaire, mais la plupart ajoutent peu de chose à la réputation littéraire de leurs auteurs.

* * *

18. *Les orateurs.* — Le mot d'éloquence, en Espagne, au XVIe et au XVIIe siècle, ne peut guère s'entendre que de l'éloquence religieuse. Encore est-il presque impossible de se faire une idée bien précise de ce que dut être cette dernière. Le discours, quand il n'est point fixé par l'écriture, s'envole et disparaît; et quand il est écrit, il perd la plupart de ses mérites. Nul doute, cependant, d'après les témoignages des contemporains, que beaucoup des mystiques ou des théologiens que nous avons nommés, Alcántara, Ávila, Juan de los Ángeles, Luis de León, Melchor Cano, Luis de Granada surtout, n'aient été des orateurs remarquables : l'éloquence, vive, imagée, pleine de feu et d'action, est un produit naturel du terroir, et les Ramón de Peñafort, les Pedro Pascual, les Vicente Ferrer durent avoir des héritiers dignes d'eux. Nous ne pouvons

1. B. A. E., t. XXXVI.

Digitized by Google

en juger : les documents les plus abondants, les témoignages les plus précis datent du siècle qui va de Fray Hortensio Paravicino au *Fray Gerundio*, c'est-à-dire d'une époque où la chaire était gâtée par le mauvais goût le plus ridicule. Les sermons du père dominicain **Alonso de Cabrera**, prédicateur de Philippe II (vers 1549-1598), publiés après sa mort, et réédités récemment[1], peuvent donner l'idée de ce qu'était au XVIe siècle l'éloquence sacrée. Cette lecture, sans être passionnante, n'est pas sans fruit. De cet avis était sans doute l'effronté continuateur du *Guzmán de Alfarache*, Luján de Sayavedra, qui ne se faisait pas faute de piller le disert dominicain.

1. *Sermones del P. Fr. Alonso de Cabrera*, par Miguel Mir. Nueva B. A. E., t. III, 1906.

Digitized by Google

CHAPITRE III

LE ROMAN

Pendant la grande période classique, la littérature d'imagination revêt, en prose, trois formes principales, en dehors des romans de chevalerie, déjà florissants dans l'âge précédent et dont la vogue, nous l'avons vu, continue jusqu'aux approches du XVIIe siècle. La première est celle des *Romans pastoraux*, continuation de la *Diana*. — La seconde, beaucoup moins riche, emprunte ses sujets aux luttes, délibérément poétisées des chrétiens et des *Maures*. — La troisième, qui est la plus originale comme la plus abondante, comprend tous les romans qui visent à la peinture plus ou moins réaliste des mœurs, et qui reçurent le nom de *picaresques*, lequel ne s'applique très exactement qu'aux plus anciens. Par-dessus toutes ces œuvres, et dans un genre qu'il constitue à lui seul, se place le livre le plus illustre et le plus original de toute la littérature espagnole, le *Don Quichotte*.

*
* *

1. *Les romans pastoraux.* — Les suites de la *Diana*, de Montemayor, furent nombreuses. Une seule, à la vérité, est digne du modèle : c'est la *Diana enamorada* du valencien **Gaspar Gil Polo** († 1591), qui parut en 1564. Les infortunés amants Sireno et Diana, impitoyablement séparés par Montemayor, sont enfin réunis par Polo, grâce aux artifices magiques de la fée Felicia. Mais le mérite du roman n'est point dans la fable médiocrement heureuse : il est

Digitized by Google

dans le style, et, surtout, dans les poésies nombreuses et variées qu'il contient. Plusieurs de ces pièces sont, à juste titre, restées classiques (*la Chanson de Nerea*, *le Chant de Turia*, etc.). C'est un riche répertoire de toutes les formes métriques alors connues, auxquelles Polo en ajouta de nouvelles, imitées des vers provençaux ou français. Cette *Diana* fut traduite en latin par Gaspar Barth, en 1625, fait qui prouve aussi bien la réputation de l'auteur que le courage du traducteur.

La *Segunda parte de la Diana*, du médecin salmantin **Alonso Pérez**, ami de Montemayor, parut la même année, 1564. Malgré le succès immérité qu'elle obtint, elle est aujourd'hui oubliée, et la postérité a confirmé le jugement que portait sur elle le curé du *Quijote*. — **Jerónimo de Tejeda**, professeur d'espagnol à Paris, publia (en 1587) une nouvelle *Diana*, qui n'est qu'une imitation à peine dissimulée, ou plutôt un simple plagiat des deux précédentes. Cinq ans avant, en 1582, le moine cistercien **Bartolomé Ponce**, qui avait connu Montemayor, avait donné une *Clara Diana á lo divino*, afin d'édifier les lecteurs avec cela même qui était trop souvent pour eux, assure-t-il, une occasion de scandale.

La *Galatea*, de Cervantes (1584), fut évidemment inspirée par les *Dianas*. Cette *égloga*, comme la nomme l'auteur, ne diffère du moins en rien des autres pastorales. Les bergers qui y figurent, Lauso, Tircis, Damón, Mendino, Elicio, la bergère Galatea, seraient, respectivement, dit-on, Luis Barahona, Francisco de Figueroa, Pedro Laínez, Mendoza, Cervantes lui-même et sa fiancée. Cervantes, il est vrai, a provoqué cette interprétation en déclarant « que la plupart de ces bergers ne l'étaient que par leur déguisement ». Malheureusement (car elles auraient peut-être jeté quelque intérêt sur la fable) la plupart des allusions nous échappent dans le détail : ces bergers manquent trop de personnalité ; ils se ressemblent tous. C'est en vain que l'on essaye de nous intéresser à leurs amours en nous disant que c'est une histoire vraie, celle du mariage de Cervantes. Assertion

Digitized by Google

peu vraisemblable, car Catalina de Salazar, qui occupe une place si effacée dans la vie de son mari, n'avait rien de Galatea. Si c'est d'elle que Cervantes nous parle si longuement dans le roman, il a bien pris sa revanche plus tard, car il n'en souffle plus mot : c'est une inconnue et une anonyme. Tout au plus, la Galatée d'avant la noce nous apparaît-elle, par la suite, comme une bonne bourgeoise de province, très empressée à garder le bien paternel dans sa propre famille, et assez indifférente, semble-t-il, aux tribulations comme aux travaux littéraires de son mari. Les événements romanesques de la *Galatea* n'offrent aucune nouveauté dans leur complication fatigante et monotone, et cet ouvrage de début (*primicias de mi corto ingenio*) serait oublié aujourd'hui, s'il n'était signé d'un tel nom. Ce qu'il a de plus intéressant, c'est le style (dont on a d'ailleurs exagéré le mérite) et les épisodes : l'esclavage de Timbrio chez les Barbaresques, allusion aux propres infortunes de l'auteur, le conte de Silène, l'histoire romanesque de Grisaldo et de Rosaura. — La deuxième partie de la *Galatea*, plusieurs fois promise par Cervantes, ne fut jamais publiée.

Comme Cervantes, Lope de Vega voulut avoir sa pastorale. Comme lui, il dissimula, sous des noms et des aventures idylliques, des événements de sa propre vie ou de celle de ses amis, et particulièrement du duc Antonio de Alba (Anfriso). Lui-même y prend le nom de *Belardo*, sous lequel il sera souvent désigné par la suite. Comme lui enfin, il écrivait au moment où il allait se marier, et épouser Isabel de Urbina. L'*Arcadia* parut en 1598. Elle doit beaucoup à celle de Sannazar, ainsi qu'aux *Dianas*, et peut-être à la *Galatea* : elle témoigne, comme cette dernière, du faux goût alors régnant, et elle prouve, à son tour, que le génie n'hésite pas à lui payer tribut. Le succès qu'obtint l'*Arcadia* récompensa alors ce sacrifice inconscient, que nous appréciions mal aujourd'hui. La fausseté des sentiments, l'invraisemblance des événements, où la magie et les incantations jouent leur rôle obligé, la longueur du récit, l'abus de l'érudition classique et de la mythologie, sont mal com-

Digitized by Google

pensés par quelques passages gracieux et par l'habituelle élégance de l'auteur dans les poésies.

* * *

2. Autres pastorales. — Où Cervantes et Lope devaient échouer, le « soldat sarde » **Antonio de Lofrasso** (ou *Lo Frasso*) avait peu de chances de réussir. Et en effet, les *Diez Libros de fortuna de Amor*, publiés en 1573, constituent, au jugement du curé de Cervantes, l'un des « livres les plus sots qui aient été composés », et aussi mal imaginé que mal écrit. Il n'a guère d'intérêt que par les détails qu'il fournit sur la Sardaigne, où il y avait une nombreuse colonie catalane, (à Alguer), et sur Barcelone, dont il célèbre les dames et décrit les beautés.

Nous pouvons mettre — ou peu s'en faut — sur le même rang et le *Desengaño de celos* (1586), de **López de Enciso**, et les *Ninfas y Pastores de Heñares* (1587), du canarien **Bernardo González de Bobadilla**, et les *Pastores de Iberia*, du chanoine péruvien **Bernardo de la Vega** (1591).

Bien supérieur à ces pauvres livres est celui de **Luis Gálvez de Montalvo** (1549, † en 1591?), *El Pastor de Filida* (1582). C'est encore une pastorale à clef (Siralvo = Montalvo, Mendino = Enrique de Mendoza y Aragón, Cœlio = le peintre Sánchez Coello, Arciolo = Ercilla, Tirsi = Figueroa, etc.). Quant à Filida, la bergère amie de Siralvo, et à Elisa, celle de Mendino, elles n'ont pu encore être identifiées. Toutes ces intrigues de salon plutôt que de bocages, sous lesquelles on mettait alors les vrais noms, ces aventures écrites d'un style facile et châtié, agrémentées de vers dans le goût conceptiste du jour, mais aussi de mètres courts et nationaux, analogues à ceux de Castillejo, ces louanges des dames de la cour (dans le *Canto de Erion*), mêlées à des paysages dont quelques notes exactes relevaient l'élégance conventionnelle, tout cela plut fort aux

Digitized by Google

contemporains, ainsi qu'en témoignent les éloges de Cervantes et de Lope.

Le *Prado de Valencia*[1], de **Gaspar Mercader** (1600), est une autre pastorale à clef, dont les personnages déguisent les principaux poètes valenciens de l'époque. De là, le nombre considérable de vers empruntés à ces derniers, et que l'intrigue, qui se déroule sur les bords du Turia, n'a d'autre but que d'encadrer. C'est une curieuse anthologie locale.

Deux pastorales méritent encore de figurer en bonne place dans cette abondante série romanesque. D'abord le *Siglo de oro en las selvas de Erifile* (1608), de **Bernardo de Balbuena** (1568-1627). Le livre, divisé en douze « Eglogues », promet « une agréable et rigoureuse imitation de Théocrite, Virgile et Sannazar » ; il ne paraît avoir eu, malgré la riche imagination de l'auteur, qu'un médiocre succès. — Quelques années après (1614), **Suárez de Figueroa**, bien préparé à la bucolique par la traduction du *Pastor Fido*, de Guarini (1614), publiait sa *Constante Amaritis*, d'après les recettes classiques du genre. — Les ouvrages qui suivirent (de **Jacinto de Espinel Adorno**, *Los Pastores de Sierra Bermeja*, 1620; — du portugais **Miguel Botelho**, *El Pastor de Clenarda*, 1622; — de **Enríquez de Zúñiga**, *Amor con vista*, 1625 ; — de **Francisco de las Cuevas**, *Experiencias de amor y Fortuna*, 1626; — de **Gabriel de Corral**, *la Cintia de Aranjuez*, 1629; — de **Gonzalvo de Saavedra**, *Los Pastores del Betis*, 1633) ne méritent pas plus d'une mention.

La pastorale avait décidément fait son temps : on était rassasié de bergers et de bergères. Déjà la critique du genre se trouvait dans le *Don Quijote* (I, 6; II, 67 et 73), ainsi que dans le *Coloquio de los perros;* le roman de mœurs avait remplacé le roman champêtre dans le goût du public.

1. Réédité par Henri Mérimée, Toulouse, 1907.

Digitized by Google

*
* *

3. *Le roman moresque.* — Mais avant de résumer l'histoire de ce dernier, il faut mentionner un roman qui, à lui seul, représente à cette date, et non sans éclat, un genre tout entier. Je fais allusion à l'*Historia de los bandos de los Zegríes y Abencerrages*, plus connue sous le titre de *Guerras civiles de Granada*[1], de **Ginés Pérez de Hita**, de Murcie (1re partie, en 1595, peut-être en 1588; 2e, en 1604). Elle tient, il est vrai, le milieu entre l'histoire et le roman, car, d'une part, elle repose sur des événements réels, que l'auteur connaissait de bonne source, ou auxquels il avait assisté lui-même, et, de l'autre, il y mêle des fictions ou des personnages qu'il semble avoir tirés uniquement de son imagination. La première partie a pour sujet principal la chute de Grenade, en 1492. Hita fait revivre la poétique cité du *Rey Chico*, en évoquant les figures si attachantes des Rois catholiques, entourés de la fleur de la chevalerie chrétienne, et celles des héros grenadins, les Gazul, les Muza, les Aliatar, les Abenamar, les Reduán, auxquels se mêlent les grandes dames d'Isabel, ainsi que les Zaïdas, les Fatmas et les Hadjas moresques. — Dans la deuxième partie est racontée la grande rébellion de Grenade et des Alpujarras, en 1569-1571, terminée par les victoires de D. Juan d'Autriche et pendant laquelle l'auteur avait servi aux ordres de D. Luis Fajardo. Les drames émouvants ou horribles qui signalèrent cette lutte suprême, se mêlent aux aventures d'amour d'Albexari et d'Almanzora, ou du Tuzaní, et complètent un tableau qui, dans son ensemble, est un chef-d'œuvre de couleur locale et de narration poétique. La scène où se déroule l'action, c'est l'Andalousie, Grenade et toutes ses merveilles, sa *vega* magnifique, avec, comme toile de fond, les monts neigeux des Alpujarras. L'opposition entre les deux peuples est une source de contrastes, tels que l'on

1. B. A. E., t. III.

Digitized by Google

en retrouve dans l'antique légende des infants de Lara et de Mudarra, ou, plus tard, dans le *Moro expósito*, du duc de Rivas. Ce qui contribue encore à donner plus d'éclat à ces récits, ce sont les admirables *Romances de frontière* (*fronterizos*), que Hita a soigneusement recueillis et enchâssés dans la trame de la première partie, ou même ceux qu'il paraît avoir composés lui-même, à l'imitation de ceux-là, pour en orner la seconde. Cette couleur locale est telle que l'on s'est obstiné parfois à prendre au pied de la lettre la déclaration de l'auteur qui prétend, selon l'usage du temps, avoir traduit simplement le récit d'un Maure de Grenade, Haben Hamin. Il va sans dire que cet Haben Hamin est de la même famille que le Ben Engeli de Cervantes.

Le roman de Hita profita de l'engouement du public pour les romances *moriscos*, car il eut plus d'une trentaine d'éditions dans le cours seulement du XVIIe siècle; s'il n'eut pas plus d'imitateurs, ce fut sans doute que le public éprouva bientôt quelque satiété pour *tanta Zaida y Adalifa*, comme le montrent les parodies de Góngora ou de Quevedo. Mais il devait pousser longtemps après des rejetons tardifs jusque dans la littérature française, où l'*Almahide*, de Mlle de Scudéri, les *Galanteries grenadines*, de Mme de Villedieu, les *Aventures grenadines*, de Mme de Rocheguilhem, la *Zaïde* de Mme de Lafayette (1670), le *Gonzalve de Cordoue*, de Florian, les *Abencerrages* de Chateaubriand sont la lignée directe des Zegries et Abencerrages de Pérez de Hita.

Hita s'inspire dans ses récits des romances de la frontière; **Antonio de Eslava** emprunte surtout aux traditions chevaleresques, qu'il rajeunit, la matière de ses contes, réunis dans ses *Noches de Invierno*, 1609. Charlemagne, Roland, le roi Clodomir, la reine Telus de Tartarie sont les héros de quelques-unes de ces nouvelles, publiées quelques années avant celles de Cervantes. Plusieurs autres appartiennent au genre champêtre, comme la *Pastorale d'Arcadie*.

Digitized by Google

*
* *

4. Cervantes. — Entre les Nouvelles pastorales, de pure imagination, et les romans de mœurs réelles, Cervantes, le plus grand romancier de l'Espagne, forme la transition naturelle. Son œuvre marque aussi le point culminant de toute la littérature que nous étudions[1].

Biographie. — Sa biographie est restée longtemps — et elle demeure encore, sur bien des points — obscure et incomplète. La situation effacée qu'il occupa dans une société où le mérite littéraire, à lui seul, comptait pour peu de chose, explique la rareté des renseignements contemporains. D'autre part, la gloire posthume de l'auteur du *Don Quichotte* a fait éclore, par la suite, une foule de fables et de légendes qu'il a fallu quelque courage pour déraciner. C'est à cette tâche que la critique contemporaine s'applique, avec une résolution plus véritablement respectueuse que l'indiscrète idolâtrie d'autrefois.

Miguel de Cervantes Saavedra fut baptisé, le 9 octobre 1547, à l'église de Santa María la Mayor, d'Alcalá de Henares. Il devait être le quatrième des sept enfants d'un chirurgien besogneux et affligé de surdité, Rodrigo de Cervantes Saavedra († 1535). La famille se transporta d'Alcalá à Valladolid (1550-1555), puis à Madrid, où elle était en 1561, et à Séville (1564-1565). En 1566, nous trouvons Miguel à Madrid, au collège de Juan López de Hoyos, où il semble avoir rempli des fonctions analogues à celles de nos modernes répétiteurs. On cite de lui, vers cette époque, un sonnet, cinq *redondillas*, une élégie sur la mort de la reine Isabel. A la fin de décembre 1569, il est à Rome, où il a probablement suivi le nonce Acquaviva. Allait-il chercher fortune en Italie? Fuyait-il la justice de son pays? Le 15 septembre de cette même année 1569, un mandat d'arrêt était lancé

1. Toute la bibliographie de C. se trouve dans L. Rius, *Bibliogr. crítica*... 2 vol. 1895-1899.

Digitized by Google

contre un certain « Miguel de Cervantes », accusé d'assassinat. Il est possible qu'il n'y ait là qu'une simple coïncidence de noms. Mais les aventures de ce genre n'étaient point rares : rappelons-nous que Quevedo, Lope de Vega, Guillén de Castro durent quitter précipitamment Madrid ou Valence à la suite d'incidents analogues.

Quoi qu'il en soit, Cervantes, en 1570, s'engage au régiment de Moncada, dans la compagnie de Diego de Urbina, et l'année suivante, le 7 octobre 1571, il perdait la main gauche à la mémorable bataille de Lépante, où il se comporta vaillamment. Il passe l'hiver suivant, du 31 octobre 1571 à avril 1572, à l'hôpital de Messine; mais, à peine guéri, il reprend son service. Il est à Navarin en 1572, à la Goulette en 1573-1574. Peut-être séjourna-t-il en Sardaigne vers la fin de cette année. En tout cas, l'année suivante, le 26 septembre 1575, tandis qu'il revenait en Espagne sur la galère *Sol*, il fut capturé par les pirates barbaresques, ainsi que son frère Rodrigo, soldat comme lui, et conduit à Alger. Il y resta cinq ans. Sa captivité fut traversée d'incidents romanesques, intrigues d'amour, tentatives de soulèvement et de fuite, auxquelles il a fait souvent allusion dans ses œuvres. Il écrivit d'Alger, en 1577, une *Epître* au secrétaire du roi, Mateo Vázquez, pour exposer ses services et solliciter protection. Le 19 septembre 1580, il était racheté, pour 500 écus (environ 5.000 francs), par le P. Trinitaire Fr. Juan Gil. De Valence, où il aborda, Cervantes se rendit à Madrid (18 décembre). Reprit-il aussitôt du service pour vivre? Il se trouvait en Portugal en 1581, et il semble résulter des termes d'un *Mémorial*, qu'il rédigeait en 1590, qu'il fit partie de l'expédition des Açores; mais il est possible que les termes dudit document ne s'appliquent qu'à son frère, au nom duquel Cervantes parlait aussi. Vers juin de cette année, il se trouvait à Carthagène, occupé « au service du roi », nous ne savons exactement en quelle qualité. La mission qu'on lui prête à Oran et à Mostaganem reste douteuse. Il y a là une lacune que comblent mal quelques poésies de circonstance, de 1583 à 1585. Le 12 décembre 1584, Cervantes épou-

Digitized by Google

sait, au village d'Esquivias, près Madrid, Doña Catalina de Palacios Salazar y Vozmediano, et cette même année, — coïncidence plutôt fâcheuse, — naissait Isabel de Saavedra, qu'il avait eue d'Ana Franca Rojas.

Dès lors, Cervantes se tourne décidément vers la littérature. Il publie sa *Galatea* en 1585 et compose, pendant les années suivantes, une trentaine de pièces. La *Batalla naval* serait de 1584, le *Bosque amoroso* de 1586, la *Confusa* de 1587. On cite encore la *Jerusalén*, la *Gran Turquesca*, *Amaranta*, *Arsinda*. Il est possible que les deux seules pièces conservées, *El Trato de Argel* et la *Numancia*, soient aussi de cette époque.

A partir de 1587, Cervantes parcourt l'Andalousie, en qualité de commissaire breveté aux ordres de Diego de Valdivia et d'Antonio de Guevara, intendant général (*proveedor*). Il séjourne, pendant les deux années suivantes, dans diverses villes d'Andalousie, Écija, Marchena, Carmona, etc., pour l'approvisionnement en blé et en huile de la *Flotte Invincible*. Ses démêlés violents avec des contribuables récalcitrants le font excommunier et révoquer. En mai 1590, à bout de ressources, il demande un poste aux Indes; mais, comme on ne le lui accorde pas, il songe à faire argent de ses comédies (1591-1592). Il avait entre temps repris ses fonctions, car, en septembre 1592, il est emprisonné, pour irrégularités dans la comptabilité, à Castro del Río. Cette existence errante continue à Séville, à Llerena, à Villagarcía, et sans doute en bien d'autres lieux, sous les ordres du *proveedor* Isunza : il touchait alors 10 réaux (2 fr. 50) de solde par jour. Sa mère mourut en 1593. Pendant l'année 1594, Cervantes faisait l'office de recouvreur des contributions dans le royaume de Grenade. Il composait, pendant les années suivantes, sur lesquelles on est encore mal fixé, quelques poésies pour certaines publications ou pour des concours littéraires, mais il traînait en somme une vie besogneuse et assez misérable. De nouveau, il est emprisonné, pour irrégularités de comptabilité, en septembre 1597 : il était en découvert de 128.281 maravédis. Ses démêlés avec

Digitized by Google

le fisc durèrent, avec des alternatives de liberté et de détention, jusqu'au 24 janvier 1603, date à laquelle, sur le rapport de l'intendant Ipenarrieta, l'ordre d'élargissement fut signé ; mais Cervantes était mandé à Valladolid pour l'épuration définitive de ses comptes. Il avait perdu, le 2 juillet 1600, son frère, l'alférez Rodrigo, tué dans les guerres des Flandres. La première partie du *Don Quichotte*, qu'il avait apportée à Valladolid en manuscrit, s'imprima au cours de 1604 et fut publiée en 1605.

Le 27 juin de cette dernière année, un jeune seigneur de la cour était tué près de la maison qu'occupait Cervantes, non loin du *Rastro*. Tous les habitants de cette maison, d'ailleurs suspecte, furent emprisonnés et soumis à une enquête. Les pièces de cette enquête, qui existent encore, comme la maison elle-même, fournissent des détails attristants sur la vie misérable de notre auteur et sur le milieu, médiocrement recommandable, où il vivait, en compagnie de ses deux sœurs, Andrea et Magdalena de Sotomayor, de sa fille naturelle Isabel et de sa nièce Constanza de Ovando y Figueroa, fille d'Andrea. Aucune complicité n'ayant pu être établie, Cervantes est relâché sous caution, le 2 juillet. Avouons que certains mémoires vallisolétains de cette époque parlent d'un Cervantes « *parroquiano de las casas de juego*, habitué des tripots »; mais hâtons-nous d'ajouter que ce nom de Cervantes est assez fréquent et que rien ne prouve jusqu'ici qu'il s'agisse réellement du malheureux grand homme.

La cour revint à Madrid en février 1606. La tradition veut que Cervantes l'y ait suivie. Il maria sa fille Isabel, en 1607, avec Diego Sanz, mais elle resta veuve presque aussitôt; légitimée en 1608, elle épousa en deuxièmes noces (1er mars 1609) Luis de Molina et mourut en 1652, sans enfants. Les seuls faits que nous connaissions de la vie de Cervantes à Madrid sont relatifs à son affiliation à la Confrérie du Saint-Sacrement en 1609, à l'Académie littéraire, dite *Academia Selvaje*, en 1611, ou à la publication de ses œuvres, les *Novelas Ejemplares* en 1613, le *Viaje del Parnaso* en 1614,

Digitized by Google

les *Ocho Comedias* et la *Deuxième Partie du Don Quichotte* en 1615. Le 19 avril 1616, Cervantes, très gravement malade d'hydropisie, signait l'émouvante dédicace au comte de Lemos du *Persiles y Sigismunda* et, le 23, il mourait à soixante-neuf ans. Sa femme lui survécut jusque vers 1626.

*
* *

Les œuvres de Cervantes en dehors du Don Quichotte et des Nouvelles Exemplaires [1]. — Il ne faut pas craindre de le dire : sans le *Don Quichotte* et quelques *Nouvelles*, toutes les autres œuvres de Cervantes ne seraient très vraisemblablement connues aujourd'hui que des seuls érudits ou spécialistes : aucune d'elles n'était de nature à forcer l'attention de la postérité. Le *Don Quichotte* a été un accident, ou, si l'on veut, un coup de la grâce, un éclair de génie, un miracle dans la vie littéraire de Cervantes. Il s'était essayé jusque-là à peu près dans tous les genres : il avait échoué dans plusieurs et médiocrement réussi dans d'autres. Il ne s'en rendait point compte lui-même, car il ne semble pas qu'il ait jamais eu l'idée bien claire de l'immense supériorité de son chef-d'œuvre.

Laissons d'abord de côté ses vers : ils sont mauvais, non par l'exagération de certaines qualités, mais par le vide de l'idée, le manque d'inspiration, la faiblesse de la forme. Cervantes, poète lyrique, est au-dessous de beaucoup de ses contemporains. Evidemment, quand il rimait, le Dieu était absent.

Le Théâtre. — Nous avons parlé de sa *Galatea* (p. 267). Après la pastorale, ce fut le théâtre [2] qui le tenta : c'était en effet la grande mode, la grande nouveauté — et la seule productive. Il s'y essaya donc à deux reprises, d'abord vers 1585, puis, lorsqu'il prépara ses *Huit comédies et huit intermèdes*. — De la première série il ne nous reste que

1. B. A. E., t. 1 (le théâtre manque).
2. *Teatro completo de C.*, 1896-97, 3 vol. (*Bibliot. clásica*).

Digitized by Google

neuf titres et deux comédies. Perdue, la *Confusa*, « *buena entre las mejores* », au dire de l'auteur; perdue, la *Batalla naval*, sujet si cher au glorieux « Manchot de Lépante ». *La vie à Alger* (*El trato de Argel*) n'est intéressante que par les détails historiques et biographiques qu'elle contient et par le rôle de l'esclave Saavedra, qui ressemble à l'auteur comme un frère; en tant qu'œuvre d'art, elle reste sans valeur réelle. La *Numancia*, du moins, a pour elle la grandeur tragique du sujet. Quelques scènes sont saisissantes, effrayantes même, comme celle entre Marquino et le Cadavre et la scène finale, où sur les corps amoncelés et les ruines fumantes, Scipion annonce la Paix Romaine. Les amours de Lyra et de Morandro jettent une note attendrie sur ces horreurs; les figures épiques de l'Espagne et du Duero, de la Faim et de la Guerre ont quelque grandeur. Mais, malgré tout, en dépit des cris d'admiration poussés par quelques Allemands, la pièce n'a jamais pu se soutenir au théâtre, parce qu'elle est mal construite, que l'intérêt en est dispersé et que les qualités qui s'y montrent ne sont précisément pas d'ordre dramatique.

Même après le *Don Quichotte*, Cervantes ne renonça pas aux lauriers du théâtre. En 1615, à la veille de sa mort, il publiait « *huit comédies et huit intermèdes nouveaux* », qui gisaient « oubliés dans un coffre », et qu'il désespérait de faire jouer. Elles lui valurent quelques ducats de l'éditeur Villaroel, mais peu de gloire. Elles sont fort variées. A côté de celles que nous connaissons déjà, *La Numancia*, *El Trato de Argel*, il en est quelques autres dans le goût romanesque et dramatique, *El Gallardo Español*, histoire moresque ; *La Casa de los celos y selvas de Ardenia*, où, dans une intrigue confuse, se coudoient Charlemagne, Roland, Renaud, des bergers et des bergères, Cupidon, la Crainte, la bonne et la mauvaise Renommée, la Castille, etc.; *La Gran Sultana*, *Catalina de Oviedo*, plus invraisemblable encore ; *Los Baños de Argel*, plus près de la réalité, et qui semble une réplique du *Trato ; El Rufián dichoso*, *Cristóbal de Lugo*, qui appartient au genre, si espagnol, de la *Devoción*

Digitized by Google

à la Cruz et du *Condenado por desconfiado ; Pedro de Urdemalas*, la meilleure, à notre avis, parce que, en brossant des esquisses de la vie de bohème, réalistes et fantaisistes à la fois, l'auteur se retrouvait en plein dans son élément. — Et c'est aussi pourquoi ses *Intermèdes* se lisent plus volontiers. Quelques-unes de ces « tranches de vie » sans prétention sont vraiment pleines de saveur, d'un style franc et net, d'une observation juste, d'une exécution facile, par exemple, *El Retablo de las maravillas*, *La Elección de los alcaldes de Daganzo*, *La Cueva de Salamanca*, *El Rufián viudo llamado Trampagos*, *El Juez de los divorcios*, *Los Dos Habladores*, etc. Certes, il n'y avait point là de quoi menacer la gloire de Lope, mais, dans un genre plus humble, tout ce petit monde d'amusantes marionnettes s'agite avec une verve et une drôlerie qui rappellent, sinon l'auteur du *Don Quichotte*, du moins celui des *Nouvelles*.

En somme, le jugement très favorable que Cervantes a porté sur son théâtre dans l'*Addition au Parnasse*, ou dans le prologue des *Huit Comédies*, a été cassé sans appel par la postérité. On conclura de l'ensemble de son œuvre dramatique, qu'il n'avait ni une vue claire de ce que devait être le théâtre, ni le talent de faire vivre sur la scène, en une action bien liée, les êtres sortis de son imagination. Dans la théorie, il hésite, et, après avoir, au début, sévèrement blâmé les novateurs, il finit — dans sa deuxième série — par les suivre aveuglément, à tel point que Nasarre a pu soutenir sérieusement que ses pièces étaient une parodie dirigée contre Lope de Vega.

Viaje del Parnaso. — Persiles. — Nous n'avons pas à revenir sur le *Viaje del Parnaso* (V. p. 235). Cette allégorie laborieuse, où défilent avec monotonie cent vingt-cinq poètes et une foule d'illustres inconnus, ne nous intéresse guère qu'aux moments, malheureusement trop rares, où Cervantes nous parle de lui-même avec sa bonne humeur ordinaire et où, laissant là les pauvres imaginations du Caporali, il écrit pour son propre compte. Mais

Digitized by Google

il faut dire un mot des *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, preuve nouvelle et éclatante de l'absolue méconnaissance qu'un écrivain peut montrer de son propre talent. Cette « *histoire septentrionale* », dont les héros naissent dans une vague Islande et qui poussent jusqu'à Rome des aventures péniblement traînées à travers le Portugal, l'Espagne, la France et l'Italie, manque de sens, de portée, de valeur philosophique autant que d'intérêt. On ne sait vraiment ce que l'auteur a prétendu faire. Est-ce un roman de chevalerie, débarrassé de l'attirail vieilli, ridiculisé dans le *Quichotte*, un exemple de ce que pouvait être le roman moderne? On le prétend, mais on devrait bien nous montrer en quoi les extravagantes aventures et les mœurs, non moins invraisemblables, de ces fantastiques septentrionaux sont moins ridicules, ou plus instructives, que celles des Amadis ou des Primaléons. D'ailleurs, par une métamorphose mal expliquée, le caractère de l'œuvre change tout à coup : l'intrigue, si touffue jusque-là, devient insignifiante; elle ne sert plus qu'à relier les uns aux autres, et à l'aventure, des contes romanesques à la manière italienne, ou des tableaux de mœurs contemporaines (et c'est la seule partie un peu vivante). Je doute que l'on ait jamais relu par plaisir le *Persiles*, et, chose significative, on ne s'est plus soucié, après Audiguier (1618), de le traduire en français. Et c'était là cependant l'œuvre préférée de l'auteur, celle sur laquelle il comptait, à son lit de mort, plus peut-être que sur le *Don Quichotte*, pour sauver son nom de l'oubli! « Ce sera le pire livre ou le meilleur de notre langue... et j'ai tort de dire le pire, car mes amis assurent qu'il atteindra le suprême degré de bonté. »

*
* *

Les Nouvelles exemplaires [1]. — Seules, les *Novelas ejemplares* peuvent prendre rang, au-dessous assurément,

1. Edit. Fitzmaurice Kelly, tomes VII et VIII de *The complete works*... 1902. — Extraits annotés, par L. Dubois, 1898.

Digitized by Google

mais non loin du *Quichotte* (1613). Elles sont au nombre de douze. En voici les titres, avec la date *approximative* de la composition : 1° *La Gitanilla de Madrid* (après 1606), histoire charmante, à la fois très romanesque et très réaliste, de la petite Preciosa, volée par des Gitanes. — 2° *El Amante liberal* (avant 1604 ?). — 3° *Rinconete y Cortadillo* (avant septembre 1604), admirable croquis de la bohème de Séville, peinte d'après nature. — 4° *La Española Inglesa* (en 1606 ?), joli fait divers, élégamment conté. — 5° *El Licenciado Vidriera* (en 1597 ?), histoire d'un fou plein de bon sens (ce type a décidément séduit Cervantes) où, sous forme comique, est enfermée beaucoup de philosophie. — 6° *La Fuerza de la sangre* (entre 1599 et 1604), dans laquelle le romanesque l'emporte. — 7° *El celoso Extremeño* (*le jaloux Extrémenien*), nouvelle variation sur le vieux thème, toujours fécond, du *Barbier de Séville*. — 8° *La Ilustre Fregona* ou *l'Illustre Servante* (après 1599), document curieux sur les goûts *apicarados* de la jeunesse du temps, enfermé dans un récit plein de mouvement et de vie. — 9° *Las dos Doncellas* ou *Les deux Jeunes Filles* (avant 1600). — 10° *La Señora Cornelia*, l'une des plus récentes. — 11° et 12° *El Casamiento engañoso* (*le Faux Mariage*) et *le Coloquio de los perros* (avant 1609). Cette dernière nouvelle, dans laquelle Cipión et Berganza, les deux chiens de l'hôpital de la Résurrection, de Valladolid, nous racontent leur vie, contient quelques-unes des pages les plus savoureuses et les plus profondes qu'ait écrites Cervantes. Quant à la picaresque et trop hardie *Tia fingida* (*la fausse Tante*), le texte manuscrit, mêlé à d'autres nouvelles et particulièrement à *Rinconete*, se trouvait dans un recueil factice formé, entre 1606 et 1610, pour la distraction d'un prélat sévillan, plus lettré que timoré. Il a été publié, comme de Cervantes, en 1814, par Arrieta, puis, en 1818, plus exactement, par Ferdinand Wolf. Son authenticité, malgré de longues discussions, n'est pas encore solidement établie.

Plusieurs de ces nouvelles peuvent à bon droit concourir à la gloire de Cervantes. Elles sont d'autant meilleures

Digitized by Google

qu'elles se rapprochent davantage de la vie réelle, ou qu'elles expriment mieux la philosophie pratique et la riche expérience personnelle de l'auteur. Au premier rang nous mettrions les nouvelles proprement picaresques, *Rinconete y Cortadillo*, et celles où l'étude de la réalité se mêle, dans des proportions variables, à l'imagination, telles que la *Gitanilla*, la *Ilustre Fregona* et, tout à côté d'elles, le *Coloquio* et *Vidriera*, qui remplacent l'intrigue absente par tant de bonne humeur et de sagesse stoïcienne. Ces dernières renferment, répétons-le, toute la philosophie morale et comme la quintessence de la riche et souvent douloureuse expérience du conteur.

Les autres, plus romanesques, d'une facture plus italienne, nous paraissent moins parfaites et se peuvent confondre avec bien d'autres. Elles ne méritent pas toutes le titre d'*exemplaires* que leur auteur leur donna : on ne voit pas bien quel « *sabroso y honesto fruto* » l'on peut tirer du *Celoso Extremeño*, ou du *Casamiento engañoso*, pour ne rien dire de la *Tia fingida*. Mais nous reconnaissons volontiers que les nouvelles italiennes étaient d'ordinaire encore moins « *medidas con la razón y discurso cristiano* ». Quant à la prétention de l'auteur d'être le « premier qui ait écrit des nouvelles en langue castillane », et, sans doute, sur des sujets originaux, on pourrait peut-être la contester. Mais, tout bien considéré, c'est un mérite qu'on peut lui accorder; car, en dehors d'imitations serviles ou de contes anecdotiques, comme ceux de Timoneda, ce genre n'avait encore rien donné d'important en Espagne, de même qu'on reconnaîtra volontiers qu'elles contribuèrent beaucoup à y développer ce genre. **Diego de Agreda** songeait sans doute à elles, lorsqu'en 1620 il donnait « douze *Novelas* morales, utiles par leurs enseignements ». Cependant, si son *Viejo enamorado* rappelle le *Celoso Extremeño*, Agreda puise souvent chez les Italiens, maîtres encore incontestés du genre. Le premier de ses contes, *Aurelio y Alejandra*, emprunte à Bandello l'histoire de *Romeo et Juliette*. Lope de Vega paraît bien avoir songé à

Digitized by Google

faire la leçon aux *Novelas* de Cervantes dans celles qu'il composa (Voy. le début de la première, *Las Fortunas de Diana*). Quant à Suárez de Figueroa, à Salas Barbadillo, à Liñán y Verdugo, à Tirso de Molina, à Ambrosio de Salazar, à Francisco de Lugo, à Camerino et à bien d'autres, ils sont tous redevables à Cervantes, au moins de leur avoir ouvert la voie.

*
* *

Le Don Quichotte. — On ne peut faire que des conjectures sur la date de la composition de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote*[1] *de la Mancha*[2]. Il fut sans doute ébauché durant l'un des trop nombreux emprisonnements de l'auteur en Andalousie, car il faut renoncer à la légende qui lui donne pour berceau le cachot du village manchois d'Argamasilla. La première partie était achevée lorsque Cervantes vint à Valladolid, en 1603. Il vendit le manuscrit au libraire madrilègne Francisco de Robles, qui le fit imprimer dans le courant de 1604, par Juan de la Cuesta, et qui le mit en vente en 1605. On ignore la somme payée à l'auteur, mais elle dut être minime, car il avait reçu une somme équivalente à 334 francs pour sa *Galatea*, et ses *Novelas* ne lui valurent encore que 400 francs.

La première partie eut un prompt succès : on en avait déjà fait huit éditions avant 1615, et la vogue allait croissant. En 1614 parut, à Tarragone, une *Seconde partie du Don Quichotte*, signée d'un pseudonyme : *Le licencié Alonso Fernández de Avellaneda, de Tordesillas*. Une foule d'hypothèses ont été faites pour percer ce pseudonyme : le

1. La prononciation française *Quichotte* se rapproche beaucoup plus que la prononciation espagnole actuelle de celle usitée du temps de Cervantes. Au début du XVIIe siècle, la *x* espagnole avait encore le son de *ch* français, ou *sce* italien : *Xatillon* = *Châtillon* : *Xuaresbalt* = *Schwarzbald* : mais déjà la confusion entre *x* et *j* était fréquente.

2. Édit. Fitzmaurice Kelly et Ormsby, 1899-1900, 2 vol. — Extraits annotés, par L. Dubois, 1897.

Digitized by Google

mystère reste entier. Il nous dispense de la fastidieuse discussion de toutes les attributions proposées (Aliaga, Argensola (Bartolomé), Lope de Vega, Tirso de Molina, Alarcón, Alfonso Lamberto, Juan Martí, etc., etc.). Quel qu'il fût en réalité, Avellaneda rendait hommage au succès obtenu par le Don Quichotte, en essayant d'en profiter. Son pastiche n'est pas toujours aussi mauvais que le disent certains Cervantophiles exaspérés, mais cependant il travestit grossièrement les admirables caractères du bon chevalier et de son fidèle écuyer : il leur fait traverser des aventures qui ne sont plus que grotesques ou répugnantes. Toute poésie et tout sens moral disparaissent. Ce qu'il eut de meilleur, sans contredit, fut d'obliger l'indolent Cervantes à achever et à publier la vraie deuxième partie, qui traînait quelque peu et qui parut enfin à Madrid, en 1615. Elle fit aussitôt oublier la fausse.

*
* *

Si nous essayons d'imaginer la genèse du *Don Quichotte*, il nous semble que Cervantes, au début, ait voulu simplement ajouter une *Nouvelle* à celles qu'il composait alors, et amuser ses lecteurs par la description d'un type extravagant, aperçu peut-être au cours de ses pérégrinations. Il ne dut point tarder cependant à comprendre qu'il avait rencontré un filon précieux. Il creusa donc plus avant, et la portée de sa satire lui apparut : elle ne tendait à rien moins qu'à ruiner, sous le ridicule, la littérature chevaleresque (*derribar la máquina... destos caballerescos libros*). Ce premier élargissement de la pensée initiale n'a échappé à aucun critique. L'entreprise en elle-même n'était pas aussi inutile qu'on l'a dit. Sans doute, le genre chevaleresque était en décadence vers l'année 1600, mais l'esprit, qui l'avait créé et popularisé, durait encore. Autrement, le succès de la satire serait incompréhensible. Une parodie n'a de sens et de sel, elle n'est possible que si, d'une part, les types qu'elle vise sont encore compris et, de l'autre, si l'on est

Digitized by Google

déjà préparé à en sentir le ridicule. La caricature arrivait juste à point. La grande crise était passée, mais elle avait été grave et elle pouvait avoir des retours dangereux. Le livre débarrassa à jamais les imaginations de toutes les sottises, de toutes les extravagances, de toutes les billevesées qui les avaient encombrées et enfiévrées. Pour cette œuvre de salubrité publique, Cervantes n'avait besoin d'aucun modèle, et il est inutile d'aller chercher ce dernier chez Pulci, chez Boiardo, chez Arioste, ou dans le *Caballero Cifar* et *Tirant lo Blanch*, quelques ressemblances que ces derniers puissent, sur certains points, présenter avec le *Don Quichotte*. Quoique Cervantes paraisse avoir été bien au courant de la littérature italienne, son œuvre est profondément espagnole : elle ne doit rien aux étrangers. Son originalité résiste à tous les rapprochements.

Rien de plus oiseux, et parfois de plus sot, que les explications du prétendu mystère caché au fond du roman (satire contre Felipe II, contre l'Eglise, contre tel ou tel favori, contre la Vierge Marie, etc.). Nous n'en dirons rien. Il n'y a point dans le livre de sens esotérique, d'énigme à deviner, mais simplement une histoire divertissante et merveilleusement gaie des travers humains, malgré la larme qu'y croyait découvrir Sainte-Beuve, malgré la navrante « tristesse[1] » que l'on veut y voir ; histoire écrite par un sage, plein d'expérience, qui nous invite à nous défier de la folle du logis (laquelle peut-être lui a joué plus d'un tour), à prendre les choses pour ce qu'elles sont, les hommes pour ce qu'ils valent, la vie pour ce qu'elle tient. Point n'est besoin de briser l'os pour y chercher la moelle : elle s'offre d'elle-même, abondante, savoureuse, nourrissante. Bien des générations, et combien diverses! s'en sont délectées, car elle convient à tous les âges, à toutes les conditions, à tous les tempéraments, à toutes les races. Tous s'en sont bien trouvés, et, à en juger par le nombre

1. G. Martinez Sierra, *La tristeza del Quijote* (*Motivos*, 1905, p. 109-27).

Digitized by Google

et l'extraordinaire variété des traductions, ils y reviennent volontiers.

Le *Don Quichotte* est à la fois très espagnol et très humain. Très espagnol, parce qu'il incarne les types essentiels de la race et les deux côtés principaux de l'âme nationale : je veux dire l'esprit d'aventure, la mégalomanie, l'idéalisme visionnaire et mystique d'une part, et, de l'autre, l'esprit pratique, positif, mais volontiers fataliste, qui compte sur le sort et sur la loterie pour devenir, du jour au lendemain, roi de Barataria. Il relie l'*Amadis* à la *Célestine*, et c'est en lui que se rejoignent et se confondent les deux courants que nous voyons couler, en sens contraire, à travers toute la littérature. Très espagnol encore, parce qu'il traduit fidèlement, en religion, en politique, en morale, les idées moyennes, voire les préjugés courants, car, sur ce point, l'auteur n'était nullement au-dessus de ses contemporains; et enfin, parce qu'il fait revivre, d'une vie extraordinairement intense, l'Espagne de ce siècle dans une série de tableaux où se rencontrent, en un mélange pittoresque, tous les types classiques. Prétendre, comme l'a fait Byron (et d'autres avant lui), que cette satire de l'Espagne chevaleresque fut un crime de lèse-patrie, qu'elle a ruiné les idées d'honneur, de sacrifice, de dévouement héroïque, rendre enfin l'auteur responsable de la décadence de l'Espagne, c'est méconnaître étrangement le sens de l'œuvre. Ces nobles idées, Cervantes ne les détruit point; il les épure, il les débarrasse de toute la lie, de toutes les souillures qui les obscurcissaient et les déshonoraient, il les restitue à leur éternelle vérité. Enlevez sa folie au pauvre hidalgo, il n'est rien de plus noble, de plus généreux : impossible de ne point le respecter et l'aimer.

C'est, au contraire, dans cette épuration de l'idée chevaleresque que pouvait être le salut, et c'est là, qu'à l'insu de l'auteur, gît le sens profond de l'œuvre. Si elle n'était qu'une satire littéraire, sa portée serait singulièrement diminuée. Mais, à la bien considérer, elle prend un sens historique, national et social, qui élargit singulièrement

Digitized by Google

pour nous l'horizon où se meut la maigre silhouette de l'Ingénieux Chevalier. Ce qui nous frappe, dans la politique intérieure ou extérieure de l'Espagne au XVIe et au XVIIe siècle, c'est l'aveuglement volontaire d'un peuple qui marche obstinément enfermé dans son rêve de grandeur surhumaine, sans vouloir ouvrir les yeux à la réalité, ni se rendre compte que tout change autour de lui, et qu'à s'acharner à poursuivre un idéal vieilli, à remonter le courant, il s'expose aux pires échecs. Il y a, entre l'ambition démesurée que cette nation affiche et sa faiblesse réelle, entre la solennité pompeuse de son verbe et le vide de sa pensée, entre la fastueuse mise en scène, qui cherche à faire illusion et la misère où végète la foule derrière le décor, il y a une disproportion telle que le comique en jaillit naturellement. On poursuit des fantômes éclos dans une imagination détraquée, et l'on est lancé dans les airs par les ailes du moulin, mises en branle par le vent qui se lève. On combat pour je ne sais quelle chimère d'unité universelle, on prétend obliger tout venant à proclamer la souveraine, l'unique beauté de Dulcinée, et, à chaque tournant du chemin, l'on reçoit de cruelles leçons. Cette philosophie, qui, en somme, se dégage de l'œuvre sans effort, dépasse donc singulièrement la portée, forcément un peu courte, d'une satire littéraire.

Mais en même temps, par un miracle qui n'a été réalisé que bien rarement, il n'y a pas de livre plus humain, plus accessible à tous, que ce livre si espagnol, et c'est ce qui explique son universelle popularité. La philosophie qui s'y cache, la morale qui s'en dégage, c'est la partie la plus exquise et la plus précieuse, c'est l'essence rare de ce livre universel. Cette philosophie, elle n'est d'aucune secte, d'aucune école, d'aucun dogme : elle est seulement humaine. Elle est optimiste, vaillante, plus sûre que celle de Rabelais, plus large et moins sèche que celle de La Fontaine, moins amère que celle de Molière ou de La Rochefoucauld, moins accommodante et ondoyante que celle de Montaigne, de Vol-

Digitized by Google

taire ou de Renan. Elle est de tous les jours, pour l'usage, pour la vie, et non pour la spéculation.

Cette richesse psychologique et morale a sa répercussion naturelle dans la forme. Et tout d'abord dans les caractères; dans ce caractère de Don Quichotte, si original et si vrai. Fou, assurément, il l'est; mais combien lucide, quand sa manie n'est plus en cause! L'intelligence (sauf sur ce point spécial) si droite! la volonté si saine! Homme de tact, d'une pureté enfantine, d'une candeur invincible, malgré sa passion romanesque, d'une politesse exquise avec tous, avec les manants et les pauvres gens, avec les voleurs, avec les femmes perdues, mais ayant des lueurs de tout, « piquant dans tous les plats », et parlant à l'occasion avec tant de sens que tous restent à l'écouter bouche bée, *embobados y suspensos*, quand il décrit l'Age d'or, ou qu'il trace le parallèle des Lettres et des Armes, ou qu'il vante les charmes de la Liberté, ou qu'il parle d'éducation, de poésie, de gouvernement. Et rien, aucune insulte, aucune bouffonnerie ne réussit à l'avilir, ni les coups qui pleuvent sur lui de toutes parts, ni le grossier contact de Maritorne, ni les pudeurs grotesquement effarouchées de la duègne Rodríguez, ni les plaisanteries de l'effrontée Altisidora, ni les taureaux qui le foulent aux pieds, ni les porcs qui le couvrent de boue : rien n'altère la noblesse de cette âme, obscurcie par les fumées de la folie, mais qui recouvre, au dernier moment, sa beauté souveraine et rayonne alors d'un reflet divin.

Et en face de lui, ce Sancho, la joie du livre, le héros burlesque, tel que, ni dans Shakespeare, ni dans Rabelais, ni dans Molière, nous n'en trouvons un plus vrai ; grossier, crédule, peureux, gourmand, un peu menteur, un peu égoïste, mais si naturel, si candide lui aussi et si humain ! Et philosophe à sa manière, plein d'un bon sens terre-à-terre, mais qui a cueilli dans les sillons familiers ce bouquet de proverbes, dont la fraîcheur et le parfum embaument le langage de ce rustre. A chaque instant ce bon sens épais heurte l'ambitieuse folie de l'hidalgo, et, tout

Digitized by Google

aussitôt, par un contre-coup amusant, il se met à déraisonner à son tour. Mais, comme on l'a dit, « la folie de l'un sert à mesurer exactement celle de l'autre ». Chose singulière et charmante, lorsque Sancho, après avoir brutalement ramené à terre l'imagination de son maître, perdue dans les nuages, retrouve à son tour sa marotte, c'est ce grand fou de Don Quichotte qui alors lui parle raison, qui lui fait de la morale, qui crève gravement toutes ses bulles de savon, et sous le soleil qui fait bouillonner les cervelles, ce couple symbolique, à jamais inséparable, s'en va ainsi par les chemins poudreux de la Manche et de l'Aragon, chacun des deux illuminés poursuivant et faisant lever sous tous les buissons sa chimère favorite, que l'autre fait aussitôt évanouir.

La place nous manque (mais il est des livres sur lesquels il faut renoncer à tout dire) pour poursuivre l'étude des caractères si nombreux, si variés, si pleins de vérité historique et de sens moral, comme pour montrer la variété et la souplesse du plan, la diversité des aventures que Cervantes, sans doute par crainte de la monotonie, a cru devoir enrichir encore d'histoires et de contes indépendants (*le Curieux malavisé, le Berger amoureux et les Noces de Camacho, le Captif*). Nous voudrions aussi pouvoir étudier le style du *Don Quichotte*, où il y a tant de négligences, de lourdes incidentes, de répétitions, en un mot, tant de traces manifestes d'improvisation et d'insouciance, mais qui, en dépit de tout, reste un modèle inimitable de naturel, de grâce aisée et souriante, ample et souple, se prêtant à tous les tons, coloré, plein d'idiotismes pittoresques, simple et franc à une époque où se perdaient le sens et le goût de la simplicité. Cette absence de recherche, cette franche saveur du premier jet constitue un caractère très rare à une époque où chacun se fait un style, où la langue, tortillée et tourmentée, perd décidément sa force et sa netteté. Aussi, malgré les négligences et les taches, cruellement cataloguées par les pédants, c'est dans ce texte incomparable qu'il

Digitized by Google

faudra toujours apprendre le castillan, de même qu'il faudra, au besoin, revenir chercher en cette Bible des leçons de sagesse pratique.

*
* *

5. *Le roman picaresque*[1]. — Le Guzmán de Alfarache. — Nous avons défini le mot et parlé des origines du genre à propos du *Lazarillo de Tormes* (Voy. p. 191). Ce genre fut remis en honneur, et avec éclat, par le Sévillan **Mateo Alemán** (1547 † après 1609), dans son *Guzmán de Alfarache*. Après avoir étudié à Séville, à Salamanque et à Alcalá, Alemán fut employé pendant une vingtaine d'années à la *Contaduría mayor de cuentas*, ou Cour des Comptes. Rien ne prouve, comme on le dit, qu'il ait été soldat en Italie, quoiqu'il paraisse connaître bien ce pays. Comme Cervantes, il fut emprisonné pour erreurs de comptabilité et pour dettes (en 1580 et en 1602[2]). Il publia, en 1599, la première partie du *Guzmán*, qui eut un grand succès. Ce succès provoqua des contrefaçons. Une deuxième partie apocryphe parut en 1602, signée **Mateo Luján Sayavedra**, pseudonyme probablement de l'avocat valencien Juan Martí. La deuxième partie authentique ne parut qu'en 1604, Alemán étant occupé à écrire alors (singulier contraste!) une *Vie de saint Antoine de Padoue*. La troisième partie annoncée ne fut jamais publiée. Nous perdons de vue Alemán jusqu'en 1608, date à laquelle nous le retrouvons établi à Mexico, où il alla chercher fortune. Il y imprima, en 1609, une curieuse *Ortografía castellana*. Il dut mourir peu après : du moins il n'est plus question de lui après cette date.

1. La plupart des romans qui suivent se trouvent dans la B. A. E., t. III, XVIII et XXXIII.

2. La biographie de M. A. a été en partie renouvelée par M. Rodríguez Marín, dans son discours à l'Acad. Esp. du 27 oct. 1907.

Digitized by Google

*
* *

La Vida y hechos del picaro Guzmán de Alfarache est l'autobiographie d'un aventurier sévillan qui traverse toutes les conditions sociales : valet de cuisine, portefaix, galant à Tolède, soldat en Italie, mendiant à Florence, page d'un cardinal à Rome, domestique chez l'ambassadeur de France, bouffon et entremetteur, volé par un certain Sayavedra, voleur lui-même à Milan, fiancé à Gênes, amoureux à Saragosse, commerçant à Madrid, étudiant à Alcalá, où il se marie et s'enrichit, grâce à la beauté de sa femme (qui l'abandonne à Séville), et enfin, finissant aux galères, pour avoir dépouillé une riche veuve. C'est dans cette retraite forcée, et d'ailleurs bien gagnée, qu'il rédige ses mémoires.

Ces mémoires comprennent trois éléments : 1° le récit ; 2° la morale ; 3° les contes insérés dans le roman. L'auteur imagina de faire suivre chaque aventure d'une longue morale, — l'antidote à côté du poison. Ce plan, bizarre et peu artistique, ménage du moins tous les goûts. Les lecteurs, s'ils trouvent le poison plus savoureux, ont toute facilité pour négliger le remède. D'autres, au contraire (c'est, je crois, le petit nombre), ne lisent que la morale, et ce sont des gens de goût, car personne n'a moralisé avec plus d'agrément, ni montré, dans ce genre ingrat, plus de variété, d'imagination et de fertilité. Ce bon sens diffus, cette finesse trop délayée, mais assaisonnée de bons mots et de proverbes, font songer à quelque Sancho érudit, dont la sagesse se serait aiguisée et enrichie à l'Université, ou à un Montaigne populaire, moins fin, moins sceptique surtout, mais sans prétention, et se laissant entraîner avec une bonhomie condescendante au courant de ses souvénirs. Durant ces longues confessions, il touche à bien des choses graves ou futiles, effleure les sujets les plus divers, nous donne son opinion sur toutes les questions du temps. C'était un journal très vivant et très au courant de l'actualité, une miscellanée, où chacun puisait à son goût et dans

Digitized by Google

laquelle l'auteur avait voulu joindre l'utile à l'agréable. L'un et l'autre y sont, mais juxtaposés, et non fondus comme dans le *Quijote : non omne tulit punctum*... Il faut le lire à petites doses et le couper en tranches. D'ailleurs il contient beaucoup de contes détachés, tels que l'histoire d'Ozmín et de Daraja (I, 1, 8), le conte du gentilhomme napolitain Dorido et de Clorinia (I, 3, 10), celui sur Álvaro de Luna (II, 1, 4), la nouvelle de Micer Jacobo et de ses enfants (II, 2, 9), etc. — Le style est très abondant, très riche; la langue dépasse sensiblement les limites du dictionnaire académique. Elle est franchement populaire; c'est celle de Cervantes avec moins d'art et de génie, avec les mêmes négligences et les mêmes inégalités, mais je serais presque tenté de dire avec encore plus de richesse verbale.

***

6. Autres romans picaresques. — « Le livre amusant de la *Pícara Justina*, dans lequel, sous d'agréables discours, se cachent d'utiles enseignements », parut en 1605, sous le nom de **Francisco de Úbeda**, Tolédan. Une tradition, confirmée par Nicolás Antonio, voyait dans ce nom le pseudonyme de Fr. *Andrés Pérez*, de León, Dominicain, de même que l'on avait fait honneur du *Lazarille* à un Jéronimite. Il semble démontré aujourd'hui (*Rev. Hisp.*, X, 236) que le véritable auteur est un médecin de Tolède, qui portait réellement le nom de **Francisco López de Úbeda**. Pour remédier au mauvais goût du public, qui ne veut plus, dit-il, que des histoires licencieuses, ce médecin homéopathe a composé un remède « formé de la quintessence de la *Célestine*, de *Momus*, de *Lazarille*, d'*Eufrosine*, du *Patrañuelo* et de *l'Ane d'or*. »

A la fin de chacune des prouesses de sa triste héroïne, Justina, une petite morale, *aprovechamiento*, est censée contre-balancer le mauvais exemple, comme l'amère pilule de quinine coupe la fièvre. Un sommaire, en vers extrêmement variés, commence chacun des chapitres. La

Digitized by Google

fable est des plus vulgaires. Elle se borne à raconter comment Justina, fille et petite-fille d'aubergistes, de barbiers et de montreurs de marionnettes, embrasse la vie picaresque et fait force dupes et victimes jusqu'à son mariage avec Guzmán d'Alfarache, dont elle est la digne fiancée. Le roman, en quatre parties, se déroule dans les environs de León : il est inachevé. Le style est des plus entortillés : il marque l'introduction du conceptisme dans le roman picaresque. Bons mots, rapprochements ingénieux, ou prétendus tels, périphrases alambiquées, jargon précieux, calembours même forment un ensemble extrêmement obscur, fatigant et pénible.

*
* *

7. Le *Buscón* (*Le Filou*) ou, comme on l'intitula plus tard, *El gran Tacaño*, de **Quevedo**, fut composé peu de temps après la *Pícara Justina* (Voy. p. 258), mais il ne parut qu'en 1626. Comme son aïeul Lazarillo et comme son frère Guzmán, Pablo de Segovia est sorti de la lie du peuple. Il nous mène, à sa suite, dans une foule de sociétés suspectes ou bizarres, *pupilaje* du licencié Cabra, où règne la Faim, tripots d'étudiants à Alcalá, grandes routes où se coudoient une foule d'aventuriers et de batteurs d'estrade de tout acabit, taudis de bourreaux ou d'hidalgos râpés, mendiants et filous, syndiqués comme les compagnons de Monipodio, comédiens de campagne, *valientes* de Séville, etc.

Rien de plus net, de plus incisif, de plus nerveux que le style du *Buscón*, mais aussi rien de plus difficile à entendre. Il reproduit tous les modismes, les tours familiers, les singularités de la langue populaire et parfois du jargon de la pègre. L'auteur y ajoute, pour son compte, une quantité de jeux de mots, d'*agudezas*, de calembours, d'allusions. Sa pensée, aiguisée, miroitante, éblouit et aveugle par son papillotage perpétuel. Cet esprit inépuisable ne tarde pas à lasser même ceux qui sont en état d'en goûter le sel. L'impression finale est pénible, la philosophie pleine

Digitized by Google

d'amertume. Tout est hypocrisie ici-bas, tout est mensonge. Cette triste vérité, cent fois développée par Quevedo dans ses autres œuvres, est présentée ici sous un jour nouveau avec une insistance infatigablement ingénieuse. Il ne garde aucune mesure dans la plaisanterie ; il force le trait, dédaigne les nuances, pousse tous ses portraits à la charge et à la caricature. Sa gaieté a quelque chose d'amer, de forcé et de sarcastique. Le bruit strident de ce sifflet, de ce rire aigu, inquiéta d'ailleurs la société ainsi fouaillée, et valut bien des ennemis à Quevedo, qui n'en avait cure, « car je suis, disait-il, un scorpion médisant, fils après tout de ces plaines de sable qui engendrent les serpents ».

*
* *

8. Tout autre est l'*Escudero Marcos de Obregón* (1618), de **Vicente Martínez Espinel**, né à Ronda vers 1550, mort en 1624. La vie de l'auteur fut elle-même un véritable roman picaresque, et il n'eut qu'à la raconter pour écrire celle d'Obregón : il s'inspire le plus souvent de souvenirs personnels. Il est certain que lui-même a vu tous les pays que parcourt son héros Marcos, l'Espagne, l'Italie, les Flandres : aux événements dont ce dernier fut témoin, Espinel assista également. Sa vie d'étudiant et de musicien à Salamanque (1570-1574), ses interminables courses à travers l'Espagne, le Portugal, l'Italie, les Pays-Bas, son séjour à Madrid vers 1583, puis en Andalousie, son ordination à Málaga, son retour à Ronda où il obtient un « demi-bénéfice », son séjour à Grenade, où il assiste à l'incendie de l'Alhambra en 1589, sa nomination de chapelain de l'hôpital de Ronda et les plaintes qui s'élèvent de toutes parts contre sa conduite médiocrement édifiante, nous permettent de nous faire une idée assez complète de ce joyeux vivant, qui n'hésite pas d'ailleurs, comme Villon, à battre lui-même sa coulpe : « Au temps de ma jeunesse folle, j'eus peu de vertus et force vices ; je n'ai point toujours observé les lois de la tempérance ; j'ai eu quelques faiblesses pour

Digitized by Google

Bacchus et pour Cérès, et j'ai fait même quelques sacrifices joyeux à la déesse de Chypre. » Destitué, il revient à la cour, prend le titre de maître ès arts en 1599, et, de 1599 à 1623, dirige la chapelle de l'évêque de Plasencia.

C'est le vieil écuyer de dames (*rodrigón*) Marcos de Obregón qui raconte, à un ermite des environs de Madrid, ses aventures fort semblables évidemment à celles d'Espinel lui-même. Le récit est divisé en trois parties, dont chacune comprend un grand nombre de chapitres ou *descansos* (haltes, repos). Ce sont des mémoires autobiographiques auxquels se mêlent beaucoup d'éléments réels et historiques.

Le ton est mesuré, modeste ; la morale, des plus saines, ce qui est encore une originalité. Elle est condensée et résumée dans le *descanso último*, qui est un éloge de la patience, de la *conformidad*, cette vertu si éminemment espagnole et picaresque. L'*Obregón* contient un grand nombre de contes divers, tantôt romanesques et tantôt tragiques, comme la Nouvelle de *Cornelio y Aurelio*. Par le fond et par la forme, c'est certainement l'un des meilleurs romans espagnols.

*
* *

9. Il y eut peu de romanciers plus féconds que **Alonso de Salas Barbadillo**[1] (1580-1635), qui naquit et vécut à Madrid et, malgré son titre de *Criado del Rey*, écrivit pour vivre. Outre des poésies, il a composé des comédies dans le genre picaresque : *La Escuela de Celestina*, *El Gallardo Escarramán;* — beaucoup d'autres pièces et intermèdes, dans *La Casa del placer honesto* (1620), les *Fiestas de la boda...* (1622), les *Coronas del Parnaso* (1635) : — des romans : *Don Diego de Noche*, aventures amoureuses d'un galant qui, pendant neuf nuits consécutives, échoue dans toutes ses entre-

1. *Obras*, t. I, par Em. Cotarelo (*Colección de Escritores Castellanos*, t. CXXVIII). — *Dos novelas* (*Bibliófilos Españoles*, t. XXXI).

Digitized by Google

prises; — *El subtil Cordobés, Pedro de Urdemalas* (1620), récit des friponneries de Pedro et de sa prétendue sœur Marina qui ouvrent, à Valence, un salon élégant, une ruelle littéraire, où l'on récite des contes galants; — *La sabia Flora Malsabidilla* (1621), nouvelle dialoguée dans laquelle la satire des vices et travers à la mode tient beaucoup de place; — *El necio bien afortunado;* — *El curioso y sabio Alejandro,* — et surtout la *Ingeniosa Helena, hija de Celestina* (1612), la plus connue des nombreuses œuvres de Salas Barbadillo. Helena est une admirable Tartufe femelle, qui passe pour une sainte à Séville, en compagnie de son complice Montufar et de sa suivante la Méndez. Il y a une fort belle scène qui, traduite par Scarron dans ses *Hypocrites*, a très probablement inspiré quelques passages du *Tartufe* de Molière.

Le médecin ségovien **Jerónimo de Alcalá Yáñez y Ribera** (1563-1632), auteur de deux ouvrages de piété, publia, en 1624 et 1626, le roman d'*Alonso, mozo de muchos amos* (Alonso, serviteur de beaucoup de maîtres). Ce roman prit dans les éditions postérieures le titre de *El donado hablador* (le frère-lai bavard), qualificatif fort bien mérité par le héros, auquel sa manie de raisonner et de morigéner attire plus d'un ennui. C'est lui qui est chargé de faire de la morale aux soldats, aux étudiants, aux auteurs, aux fidèles, etc., et il s'en acquitte avec une loquacité inlassable.

La morale, honnête et bourgeoise, égayée de contes et de fables, fait le principal mérite du livre, taillé exactement sur le traditionnel patron picaresque.

Alonso del Castillo Solórzano[1] paraît, lui aussi, avoir beaucoup écrit pour gagner sa vie, quoiqu'il ait été attaché à la personne du marquis del Villar (1624), puis, en

1. Edit. de *La Niña de los embustes*, des *Noches de placer* et de *Las Harpías de Madrid*, par Em. Cotarelo (*Colección selecta de antiguas novelas españoles*, t. III, V et VII). Madrid, 1906-1907.

Digitized by Google

qualité de *maestresala* (majordome), à celle du marquis de los Vélez, vice-roi de Valence (1625). En 1631, nous le trouvons à Barcelone ; en 1636, à Saragosse. Ses derniers ouvrages parurent en 1649. Il écrivit beaucoup de comédies, d'intermèdes, de poésies, d'ouvrages de piété (*El Sagrario de Valencia*) et de romans. Parmi ces derniers, tous picaresques, citons *Las Harpías de Madrid y Coche de las estafas* (*les Harpies de Madrid et la Voiture aux escroqueries*), 1632; — *La Niña de los embustes, Teresa de Manzanares* (*la Jeune Fourbe, T. du M.*); — *Las Aventuras del Bachiller Trapaza* (1634), suite du précédent, et continué lui-même par *La Garduña de Sevilla y Anzuelo de las Bolsas* (*la Fouine de Séville et l'Hameçon des bourses*, 1634). Ce dernier est le plus connu des romans de Solórzano : d'ailleurs les escroqueries de l'héroïne Rufina sont absolument identiques à celles de la Marina de Barbadillo, ou de la Justina d'Úbeda. Du moins Solórzano écrit-il mieux que ce dernier; quelques-unes des nouvelles intercalées (*Qui veut tout n'a rien ; le Comte des Légumes*, etc.) sont amusantes. Mais la rapidité de la composition se trahit trop dans les négligences de la forme.

Les Fortunes diverses du soldat Pindaro (*Las Fortunas diversas del soldado Pindaro*), 1626, de **Gonzalo Céspedes y Meneses**[1], est une œuvre estimable, qui rappelle l'*Obregón* par l'inspiration générale et par la pureté de la morale, mais lui est inférieure par la surcharge d'épisodes et les longueurs du récit, ainsi que par le style trop recherché. Le même auteur avait donné le *Poema trágico del Español Gerardo* (vers 1616).

Les mémoires de l'aventurier **Diego Duque de Estrada** (1589, † vers 1647), écrits dans les premières années du règne de Felipe IV, montrent bien quelle part d'autobiographie

1. Ed. des *Historias peregrinas y ejemplares*, par Em. Cotarelo (*Colección selecta de antiguas novelas españolas*, t. II), Madrid, 1907.

Digitized by Google

contenaient parfois les romans de l'époque. Ce Duque fut une sorte de d'Artagnan ou de Sigognac au service d'Osuna, qui l'employa à toutes les besognes. Il raconte ses propres exploits avec une verve toute andalouse, mais dans un style qui ne vaut pas celui d'Alexandre Dumas ou de Théophile Gautier (*Comentarios del desengaño, ó Vida de D. Diego Duque de Estrada escrita por el mismo*[1]).

Las Fantasías de un susto (*l'Imagination excitée par la peur*, vers 1630), de **Juan Martínez de Moya**, montre comment le type courant du roman picaresque avait alors besoin d'être rajeuni. L'auteur imagine que, tandis que la voiture où il voyageait roule vers l'abîme, son esprit, surexcité par l'effroi, lui présente une série, rapide comme l'éclair, de souvenirs et d'impressions qui se réveillent et qu'il nous raconte. Cette donnée, qui repose peut-être sur une observation exacte, rappelle quelque peu la manière d'Edgar Poë ou d'Hoffmann.

Nous joindrons à cette longue série de picaresques un livre qui a précisément pour but de mettre en garde les naïfs et les ignorants contre les fourberies de nos héros : c'est la *Guía y Avisos de forasteros que vienen à la Corte* (*Guide et Avertissements pour l'étranger à Madrid*, 1620), par **Antonio Liñán y Verdugo**. Chacun des conseils (*escarmientos*) est accompagné d'une nouvelle. L'ensemble, grâce à l'aimable style de l'auteur, constitue une lecture à la fois amusante et instructive par les détails précis qu'elle nous fournit sur Madrid[2].

Nous ne poursuivrons pas plus loin ici l'histoire de ce genre, si fécond en Espagne. Nous en énumérerons les derniers représentants dans la période suivante.

1. Ed. Gayangos (*Memorial histórico español*, t. XII), Madrid, 1860.
2. *Bibl. Clás. Españ.*, Barcelona, 1885.

Digitized by Google

CHAPITRE IV

LE THÉATRE

De tous les genres littéraires, le théâtre, avons-nous dit, allait devenir, vers le début du XVIIe siècle, le plus vivant et le plus populaire. La formation du type dramatique national occupe la première partie de la période que nous étudions : ébauché dès Lope de Rueda, il est définitivement consacré par le génie de Lope de Vega. Dans l'intervalle, diverses tentatives sont faites, à Séville et à Valence particulièrement : la *Comedia española* s'en dégage peu à peu. Cette forme restera désormais fixée, et unanimement adoptée par les innombrables dramatiques que nous grouperons, pour plus de clarté en même temps que d'exactitude chronologique, autour des deux noms illustres de Lope de Vega et de Calderón. Ils représentent, celui-là l'apogée, celui-ci le dernier éclat et le déclin de la grande période dramatique.

LA FORMATION DE LA *COMEDIA*

1. *Lope de Rueda et son école.* — Pour les contemporains de Cervantes et de Lope de Vega, le théâtre espagnol ne commence qu'avec **Lope de Rueda** (vers 1510-1565). « Rueda, dit Cervantes, fut le premier qui le tira de ses langes ». Et Lope de Vega répète : « Les comédies ne remontent pas au delà de Rueda, que beaucoup de nos contemporains ont entendu. » Les détails donnés plus haut montrent dans quel sens restreint et particulier il faut en-

Digitized by Google

tendre ces déclarations, dont les auteurs semblent ignorer Encina, Torres Naharro et Gil Vicente. Ce qui est vrai et hors de discussion, c'est qu'avec Rueda le théâtre descend hardiment sur la place publique, sort des palais et des églises, se fait populaire et, par quelques côtés, national.

Rueda était Sévillan. D'abord ouvrier batteur d'or (*batihoja*), il se fit acteur, puis auteur et directeur de troupe. En cette triple qualité, il parcourut l'Espagne : on signale son passage, de 1554 à 1557, à Valladolid (où il s'était marié deux ans avant avec une certaine Mariana, chanteuse et danseuse, qui avait, en cette double qualité, charmé les loisirs du duc de Medinaceli) ; puis à Ségovie (1558), à Séville (1559), à Valence (1560), où il se marie, en secondes noces, avec Rafaela Trilles, veuve elle-même, enfin, à Tolède, à Madrid, à Valence de nouveau. Il fait son testament à Séville, le 21 mars 1565, et fut, dit-on, enterré à la Cathédrale, — ce qui prouverait qu'il y avait alors en Espagne plus de largeur d'esprit que dans la France de Molière. Cervantes, qui l'avait vu jouer et en avait gardé un souvenir enthousiaste, nous décrit (Prologue de ses *Comedias*) le maigre appareil et la rustique installation de ce théâtre ambulant. Ses œuvres[1], recueillies et publiées par Timoneda, son ami (1567, 1570), comprennent quatre comédies (*Los Engañados*, *la Medora*, *la Eufemia*, *Armelina*) ; deux *Coloquios pastoriles* (de *Timbria*, de *Camila*) ; deux *Diálogos* en vers (*Prendas de amor*, *Gages d'amour*, et *Sur l'invention des chausses à la mode*) ; enfin, dix *Pasos*, *la Carátula* (le *Masque*), le *Rufián cobarde* (le *Rufien peureux*), *El Convidado* (le *Convié*), *Cornudo y Contento*, *Pagar y no pagar*, *Los Criados*, *La Tierra de Jauja* (*le Pays de Cocagne*), et surtout *Las Aceitunas* (*les Olives*). Il n'est pas sûr que la *Farsa del Sordo* (vers 1560) soit de lui.

On peut distinguer, dans le théâtre de Rueda, trois sources d'inspirations, — celle de l'antiquité, qui ne fournit que quelques types plautiniens (par exemple, le *Miles*

1. Edit. Fuensanta del Valle : *Libros raros ó curiosos*, t. XXIII et XXIV. — Six *Pasos*, dans Moratín, *Origenes*.

Digitized by Google

gloriosus), — celle de l'Italie, très importante et prépondérante dans les comédies qui, toutes, ont eu des modèles italiens (Arioste, Ranieri, Cecchi, les *Intronati*, Arthemio Giancarli); — enfin l'inspiration nationale et populaire, qui apparaît surtout dans ces charmants *pasos* ou scènes de la vie réelle, si pleines de vie, de vérité et d'un style si alerte. Ils constituent le titre durable de ce « fondateur du théâtre espagnol ».

Rueda eut des imitateurs nombreux, mais beaucoup de leurs œuvres ont disparu. Tel fut le sort des innombrables pièces ou œuvres du Sévillan **Juan de Malara** (1527-1571), dont nous ne possédons plus que quelques titres (*Muerte de Orfeo*, *Trabajos de Hércules*, *Psyche* (ms.), poèmes épiques; *Locusta* (1548), *Absalon*, tragédies, et un livre de proverbes (Voy. p. 182); — et d'un compagnon de Rueda, **Antonio Cisneros**, qui mourut en 1579. On peut se faire cependant une idée de leur genre par les *comedias*, ou *farsas*, conservées par exemple la *Farsa Ardamisa*, de **Neguerueła**; — la *Farsa Cornelia*, d'**Andrés de Prado**; — la *Comedia de Sepúlveda*, à laquelle l'auteur aurait donné son propre nom; — la *Tolomea*, la *Seraphina*, la *Duquesa de la Rosa*, d'**Alonso de la Vega** († 1566), acteur de la troupe de Rueda et qui puisait volontiers ses sujets dans Bandello; — la *Marquesa de Saluzia*, *Griselda*, de **Pedro Naharro**; — la *Florisea* (1551), de **Francisco de Avendaño** (1553), etc.

*
* *

2. *Les dramatiques sévillans.* — Séville, qui fut à cette époque l'un des centres de la production dramatique, vit naître, outre Lope de Rueda et Juan de Malara, **Juan de la Cueva**, dont nous avons mentionné déjà plusieurs ouvrages (Voy. p. 225, 235). L'importance de La Cueva comme fondateur de la *Comedia*, est considérable. Non seulement il tenta avant tout autre d'en formuler la théorie (non sans contradictions ni inconséquences) dans son *Ejemplar poé-*

Digitized by Google

tico, mais il voulut réaliser son idéal et appliquer ses principes dans ses pièces, imprimées en un volume (1588), un an après son *Coro febeo de romances historiales* (1587). Qu'il ait été le premier, comme il le croyait, à réduire de cinq à quatre le nombre des actes, le mérite, si c'en est un, est mince. Sans renoncer aux sujets antiques (*Ajax*, *Scevola*, *Virginia*), il orienta résolument le théâtre vers les sujets nationaux, comme dans les *Siete Infantes de Lara*, le *Cenco de Zamora* ou *Bernardo del Carpio*, trois des plus tragiques sujets qu'offrait l'histoire d'Espagne, ou vers des événements récents, tels que le *Siège et le Sac de Rome*. Il secoua le joug des pseudo-aristotéliciens et fit bon marché des unités de temps et de lieu. Il comprit surtout ce que pouvait ajouter d'intérêt à la fable la poésie populaire ; il fut l'un des premiers soit à puiser largement dans le trésor encore presque intact du *romancero*, soit à user, selon des règles capricieuses, de tous les mètres populaires. Sous ce double rapport, Lope de Vega, Guillén de Castro et leurs émules n'ont fait que suivre son exemple. Sans les romances en particulier, les trois premières tragédies espagnoles citées plus haut seraient comme découronnées et existeraient à peine. Mais ce ne fut pas seulement la comédie historique dont il donna le modèle, ce fut aussi la comédie de mœurs, dans le sujet, si éminemment sévillan, de l'*Infamador*, premier modèle du *Burlador de Sevilla*, ou dans le *Viejo enamorado*.

Joaquín Romero de Cepeda, quoique de Badajoz, peut figurer parmi les Sévillans, puisque ses comédies furent représentées et imprimées à Séville (1582). La plus importante, la *Comedia Salvaje*, en quatre actes, atteste la popularité de la *Celestina*, à laquelle elle emprunte ses deux premiers actes. La *Metamorfosea* (trois actes) forme contraste avec les horreurs qui terminent la précédente : c'est une pastorale, qui n'est pas sans quelque analogie avec le sujet du *Dépit amoureux*[1].

1. Ochoa, *Tesoro del Teatro*, t. I.

Digitized by Google

Sévillans sont encore les auteurs dramatiques **Francisco de Segura**, — **Pedro Mejía**, auteur de la *Varia Lección* (1542), **Gutierre de Cetina** (Voy. p. 160) (*Comedia de la Bondad divina*), — **Guevara**, — **Coçar**, — **Fuentes**, — et **Ortiz**, ces derniers uniquement connus par ce qu'en dit La Cueva.

*
* *

3. *Les dramatiques valenciens.* — Sous le rapport de la fécondité dramatique, Valence n'eut rien à envier à Séville. Comme celle-ci avait son *Jardin de Doña Elvira*, son *Corral de D. Juan*, ses *Atarazanas*, où les auteurs du cru représentaient leurs pièces, la cité du Turia eut son *Corral de la Olivera*, que les *ingenios* Valenciens ne laissaient pas chômer. « A Valence accourent beaucoup de compagnies, et le public y est friand de représentations », écrit un contemporain. L'un des plus anciens et des plus féconds de ces *ingenios*, ami d'ailleurs et éditeur de Rueda, fut **Juan de Timoneda**, d'abord tanneur, puis libraire, mort en 1597. Il s'essaya à peu près dans tous les genres et emprunta de toutes parts, mais c'est à son maître Rueda, et, dans une mesure moindre, à Torres Naharro, qu'il dut le plus. Trois de ses comédies, l'*Anfitrion*, la *Cornelia* et les *Menecmos*, datent de 1559 : la deuxième est dans le goût italien, les autres, malgré leur titre antique, rappellent plutôt la manière nationale. L'*Aurelia* est en vers et en cinq actes; la *Cornelia* en sept scènes et en prose. Cette dernière, quoique assez semblable déjà à la future *Comedia*, porte des traces manifestes de l'imitation de l'Arioste (*El Nigromante*). Quelques autres farces ou comédies de cet auteur se trouvent dans le recueil intitulé *Turiana* (vers 1565). Les productions les plus populaires de Timoneda, l'*auto* célèbre de la *Oveja perdida* (*la Brebis perdue*), et son *Paso de dos ciegos*, très semblable à nos funambulesques *Deux Aveugles*, méritent une mention particulière.

En dehors du théâtre, Timoneda publia un recueil de contes et d'anecdotes, intitulé *Sobremesa y Alivio de cami-*

Digitized by Google

nantes (1562 ?), qui contient, en deux parties, cent soixante-cinq anecdotes et bons mots, précédés de contes, attribués à un certain *Juan Aragonés*. Ce recueil fut suivi d'un autre analogue, *El Buen Aviso y Porta-cuentos* (1564, cent soixante-quinze anecdotes). Le *Patrañuelo* (1566) est de même nature. Il renferme une collection de vingt-deux nouvelles, indépendantes les unes des autres, et de contes assez courts, qui, pour la plupart, sont empruntés aux auteurs italiens, aux *Gesta Romanorum* ou à des recueils antérieurs.

Timoneda, très avisé collectionneur et bon commerçant, publia diverses anthologies, telles que la *Rosa de Romances*, en quatre parties (*Rosa de amores*, *Rosa española*, *Rosa gentil*, *Rosa real*, 1573), où sont réunis un grand nombre de romances, soit anciens, soit composés par lui, et édita plusieurs *Cancioneros* (*Billete de Amor*, vers 1565, contenant des *canciones*, des *villancicos*, des tercets, des *coplas*; l'*Enredo de amor*; le *Guisadillo de amor*; le *Truhanesco*, etc.).

*
* *

Andrés Rey de Artieda, s'il n'est pas réellement né à Valence, y passa une partie de sa vie, y mourut, et appartient donc légitimement au groupe valencien. Comme Cervantes, il avait été blessé à Lépante, mais, plus heureux, sinon plus brave, il arriva au grade de capitaine. *Los Amantes de Teruel* (1581) est le seul de ses drames qui nous soit resté, et ce vieux sujet, comme nous l'avons vu, devait être repris, une trentaine d'années plus tard, par Yagüe de Salas. Nous ne connaissons que par leurs titres *El Principe vicioso*, *Los Encantos de Merlin* et *Amadis de Gaula*. Il n'est point facile de dire si les allusions malveillantes d'Artieda à Lope s'expliquent par la différence des points de vue ou par la jalousie, mais, sur ses sentiments à l'égard de ce dernier, son *Epître* au marquis de Cuellar est édifiante. Les *Discursos*, *Epistolas y Epigramas* (1605), sont des documents intéressants sur les mœurs du temps. On y trouve aussi des poésies lyriques qui, dès le temps de la *Galatea*, l'avaient

Digitized by Google

classé parmi les bons poètes espagnols. Il avait pris le pseudonyme d'*Artemidoro*.

Un second capitaine valencien, **Cristóbal de Virués**, nous est déjà connu comme poète épique (Voyez p. 223). Il fut aussi poète lyrique et tragique (*Obras trágicas y líricas*, 1609). Comme dramatique, il se vante d'avoir le premier fixé à trois le nombre des actes de la *Comedia*, et c'est à lui que Lope de Vega, son ami, aurait emprunté cette innovation, qui allait devenir la règle. Ses cinq comédies, de 1579 à 1581, *Casandra*, *Marcela*, *Atila furioso*, *Semiramis* et *Elisa Dido*, diffèrent d'ailleurs très sensiblement du type de la *Comedia*, surtout la *Dido*, qui est en cinq actes, avec chœurs, et qui reste sa meilleure pièce. Les autres, sans goût, sans mesure, forment trop souvent un tissu d'extravagances, d'invraisemblances et d'horreurs. Les massacres se multiplient d'une façon effrayante sous la plume de ce sanguinaire capitaine. Quelques poésies descriptives ou satiriques de Virués ont subsisté, par exemple, l'amusante lettre à son frère sur le passage du Saint-Gothard (17 juin 1600).

Le chanoine valencien **Francisco Tárrega** († 1602), ami de Lope de Vega, composait pour le théâtre au moment où ce dernier s'emparait de la scène en souverain. Cervantes parle de lui, et loue surtout son drame héroïque *La Enemiga favorable*, en trois journées, précédé du *Baile de Leganitos*, joyeux lever de rideau ou *loa*. La *Fundación de la Orden de la Merced* est un type de drame religieux dans le goût de Calderón. Plusieurs autres de ses pièces (*El Prado de Valencia*, comédie de mœurs valenciennes; *El fingido Esposo*, *El Cerco de Rodas*, *La Perseguida Amaltea*, *La Sangre leal de los montañeses de Navarra*, *El Cerco de Pavía*, *La Duquesa constante*, *Las Suertes trocadas y Torneo venturoso*, — *l'Inconstance du sort ou l'heureux Tournoi*), se trouvent dans le recueil intitulé *Doce comedias de quatro poetas de Valencia* (1609), à savoir Tárrega, Aguilar, Guillén de Castro, Beneito, ou dans un second recueil (1616) qui fait pendant à celui-

Digitized by Google

là et dans lequel, sous le titre de *Norte de la poesia española*, sont réunies douze *Comedias* de Aguilar, Boil, Ricardo de Turia et Tárrega.

Gaspar de Aguilar (1568-1627), outre des poésies lyriques et des poèmes de circonstance (*Expulsión de los Moros*, en octaves et huit chants, 1610 : — sur les noces de Felipe III et de Marguerite d'Autriche, 1599 ; — relation des Fêtes de Fr. Luis Bertrán, 1608, etc.), avait fait représenter une dizaine de comédies, précédées de *loas* (*La Gitana mèlancólica*, *La Nuera humilde*, *Los Amantes de Cartago*, *La Fuerza del interés*, *El Gran Patriarca D. Juan de Ribera*, *La Suerte sin esperanza*, absurde amoncellement d'aventures invraisemblables). *El Mercader amante* est la plus réputée de ses comédies (1616).

Le témoignage le plus précis sur l'activité poétique des poètes de Valence se trouve dans les actes de l'*Académie des Nocturnes*[1] (du 4 octobre 1591 au 13 avril 1594), qui renferment un grand nombre de compositions de toutes sortes. C'est là que nous trouvons souvent mentionné et cité **Carlos Boil** († 1617) dont nous connaissons la comédie *El Marido asigurado* (1616), et qui fonda, un peu avant 1600, une seconde académie, celle des *Adorateurs*. Nous ne savons rien sur un autre Valencien, auteur de diverses comédies (*La Burladora burlada* ou *la Trompeuse trompée*, *La Belligera Española*, *La Fe pagada*, *El Martirio de S. Vicente*), qui prend le pseudonyme de **Ricardo de Turia**, et dans lequel les uns veulent voir Ferrer de Cardona, et d'autres Pedro Rejaule.

De **Miguel Beneito**, l'un des *Nocturnos*, il suffira de citer ici *El Hijo obediente* (1609).

* * *

1. Le plus célèbre dramatique du groupe valencien est

1. Publiés en partie par Salvá (*Catálogo*, I, p. 57-82, et tirage à part avec additions, Valencia, 1869). — Réédition augmentée et continuation de la publication par M. Martí Grajales, 3 volumes, Valencia, 1905-1906.

Digitized by Google

Guillén de Castro y Bellvís (1569-1631). Il débuta par quelques essais (1592-1594) à l'Académie des *Nocturnos*, sous le nom de *Secreto*, et jouissait déjà d'une réputation sérieuse au début du XVIIe siècle. Il était alors chargé de la police et de la défense des côtes contre les pirates (*Capitán del grao y de la caballería de la costa*). Autant qu'on peut le supposer d'après ses poésies, il quitta Valence dans les premières années du nouveau siècle à la suite d'aventures romanesques. D. Juan Alonso Pimentel, comte de Benavente et vice-roi de Naples de 1605 à 1610, le nomma, en juin 1607, gouverneur de Scigliano, dans la Calabre citérieure. Il écrivit, à cette époque, d'assez nombreuses poésies; mais, dès 1609, il était de retour à Valence où il fonda, en 1616, l'Académie des *Montañeses del Parnaso*. A partir de 1620, il habita Madrid, sauf quelques séjours à Valence. Il reçut, en 1623, l'habit de Saint-Jacques et mourut le 28 juillet 1631. Une clause de son testament mal interprétée semble avoir donné naissance à la légende de son extrême dénuement. Il avait été marié deux fois au moins, la première en 1595.

Ses œuvres dramatiques sont contenues pour la plus grande partie en deux volumes renfermant chacun douze comédies. Le premier parut, en l'absence et sans l'autorisation de l'auteur, en 1618, si vraiment ce qu'il nous dit dans l'édition de 1621 se rapporte bien à celle de 1618, et non à une autre antérieure. Quoi qu'il en soit, Castro en donna une édition définitive en 1621, et le deuxième recueil vit le jour en 1625. Quelques autres comédies furent publiées à part ou dans d'autres collections. Enfin, on a signalé diverses pièces manuscrites, de telle sorte que le nombre de ses drames dépasse cinquante. Parmi les plus célèbres, il faut mettre au premier rang les *Mocedades* (1re partie) et les *Hazañas* (2e partie) *del Cid*[1], fondés presque exclusivement sur les vieux *romances*. On sait que le premier de ces drames inspira directement le *Cid* de Corneille. Viennent

1. Réimpression de l'édit. de 1621 par Foerster, Bonn, 1878. — Edit. des *Mocedades* par E. Mérimée, Toulouse, 1890.

Digitized by Google

ensuite *El Conde Alarcos*, *El Conde Dirlos*, pour lesquels Castro continue à emprunter aux romances populaires ; *Los mal casados de Valencia* (*Les mal mariés de V.*), où l'on soupçonne des allusions à la vie privée de l'auteur ; *El Curioso impertinente*, *La Fuerza de la sangre* et *Don Quixote*[1] (épisode de Fernando et Dorotea), trois emprunts à Cervantes ; *La Justicia en la piedad*, *El Narciso en su opinión*, modèle du *Lindo D. Diego*, de Moreto, et *Ingratitud por amor*[2].

Castro est un admirateur et un imitateur résolu de Lope. Sa poétique s'inspire exclusivement du goût national et populaire, et, sous le rapport de la conception générale des sujets, de l'ordonnance, de la métrique, il ne diffère guère de son modèle. Il a moins de grâce et plus d'énergie, mais cette énergie dégénère vite en brutalité. Quoiqu'il ait parfois traité des sujets comiques, c'est cette recherche habituelle de sujets dramatiques, de sentiments violents, d'aventures surprenantes, mêlée à l'obscurité de l'intrigue et à la subtilité précieuse du style, qui constitue la manière propre de Castro. Son nom restera surtout célèbre par les deux belles tragédies du *Cid*.

*
* *

Il est temps d'arriver, puisque la *Comedia española* est déjà formée, à celui qui la personnifie mieux que tous les autres, à Lope de Vega. Mais, auparavant, disons quelques mots de certains dramatiques qui, antérieurement à lui, cherchèrent leur voie dans des directions différentes.

Le premier, **Jerónimo Bermúdez** († 1589), était un moine galicien, professeur à Salamanque. Il publia, en 1577, deux tragédies, *Primeras Tragedias españolas*, comme il les désigne, sur les malheurs et le triomphe d'Inés de Castro (d'après le Portugais Ferreira, † 1569). Ce sont la *Nise*

1. Réédité par la Société *Lo Rat Penat*, de Valence, 1905, avec le portrait de Castro (?), par J. Ribalta.
2. Edit. par Rennert, Philadelphie, 1899.

Digitized by Google

(Inés) *lastimosa* et la *Nise laureada*. Ces pièces, de facture classique, en cinq actes et avec chœurs, jouirent de l'estime des lettrés[1].

Le qualificatif de *Divino* (bien prodigué, il est vrai!) et les hyperboliques éloges des contemporains nous font regretter de ne posséder qu'une faible partie de l'œuvre du **Dr Miguel Sánchez**, de Piedrahita de Pisuerga. Son romance de Gaiferos (cité dans le *Quijote*), les *Silvas del Inocente Cordero* (1605), et deux pièces : *la Guarda cuidadosa* et *la Isla bárbara*[2], ne peuvent nous donner qu'une idée incomplète de ce poète, qui écrivait déjà dans la dernière décade du XVIe siècle.

Nous avons signalé l'intérêt du théâtre de Cervantes au point de vue de l'histoire dramatique. Les tragédies de Lupercio de Argensola : *Isabela*, *Alejandra*, *Filis* (Voy. p. 216), indiquent, comme celles de Bermúdez, une tentative pour se rapprocher quelque peu du type classique. A prendre au sérieux les déclarations de Cervantes, elles auraient eu, vers 1585, un succès prodigieux ; mais elles disparurent bientôt complètement, et lorsque Sedano, en 1772, imprima les deux premières[3] (la *Filis* est perdue), elles semblèrent extravagantes et froides. Elles se divisent en trois actes avec chœurs, et sont pleines de complications mélodramatiques.

LE TRIOMPHE DE LA *COMEDIA*

5. Lope de Vega. — *Biographie.* — Lope Félix de Vega Carpio naquit le 25 novembre 1562, à Madrid, d'une famille qui se prétendait noble et originaire du Val de Carriedo, dans la *Montaña* des Asturies. En réalité, son père Felices ou Félix († en 1578) exerçait le métier de brodeur. Lope fut un enfant extraordinairement précoce. Il entremêla de

1. Sedano, *Parnaso*, t. VI, p. 1-190.
2. Rennert, Boston, 1896.
3. *Parnaso*, t. VI. — Réimprimées dans l'édit. du comte de La Viñaza.

Digitized by Google

fugues aventureuses des études faites au collège impérial, dirigé par les Jésuites. A treize ans, assure-t-on, il écrivait déjà une pièce, *El Verdadero Amante*, ce qui indiquerait, en poésie et même en galanterie, une compétence qui devançait les années. Il entra, comme page, chez l'évêque d'Ávila, Jerónimo Manrique, lequel lui fit suivre les cours de l'Université d'Alcalá. Ce fut vers cette époque qu'il devint orphelin. Il profita de sa liberté pour nouer quelques intrigues amoureuses, interrompues par l'expédition aux îles Terceiras (1583). Au retour, il entra au service du marquis de Las Navas, et ce fut alors qu'il connut Elena Osorio, la *Dorotea* du roman qui porte ce titre. Une rupture violente, scandaleuse, avec Elena, causa son exil au début de 1588. De Valence, où il s'était réfugié, il revenait bientôt épouser Isabel de Urbina, fille d'un héraut d'armes, mais il l'abandonnait presque immédiatement pour s'engager sur l'*Invincible Armada* (1588). Sur le vaisseau *San Juan*, il écrivait l'*Angélica*, en attendant le désastre, auquel il échappa, mais où il perdit un frère. Après deux ans passés à Valence, il entra au service d'Antonio de Toledo, duc d'Albe, chez lequel il composa l'*Arcadia* (1590-1595). Sa femme Isabel meurt en 1595 ; il revient alors à Madrid se mettre au service du marquis de Malpica, puis du marquis de Sarriá, comte de Lemos. Entre temps, il se lie avec Micaela de Luján, dont il a deux enfants, Marcela del Carpio, religieuse trinitaire en 1620, morte en 1688, et Lope Félix, né en 1607 et mort à quinze ans. En 1598, Lope épouse, en secondes noces, la fille d'un riche boucher, Juana de Guardo, laquelle lui donna également deux enfants, Carlos (1604?-1612) et Feliciana, dont la naissance, en 1613, coûta la vie à sa mère. Feliciana se maria, par la suite, avec Luis de Usátegui. Nous trouvons de nouveau Lope, en 1599, à Valence, où il assiste aux fêtes du mariage de Felipe III, puis à Séville (vers 1603), à Tolède (1604, 1610, 1611), et enfin à Madrid, où il vivait dans l'intervalle. En 1609, il a le titre de Familier du Saint-Office; il s'affilie, l'année suivante, à la Congrégation de l'*Oratorio*, en 1611 au Tiers Ordre de Saint-François. Prêtre

Digitized by Google

en 1613, il fait, deux ans plus tard, le voyage d'Irún, à l'occasion du double mariage d'Anne d'Autriche avec Louis XIII et d'Isabelle de Bourbon avec Felipe IV. Ses lettres au duc de Sesa, son ami, et parfois son complice, montrent qu'en dépit de son âge et de son caractère ecclésiastique, Lope n'avait point encore renoncé aux intrigues galantes. Il continua du moins jusqu'à ses derniers jours, attristés par des deuils cruels, à étonner le monde par sa fécondité littéraire. Il mourut le 27 août 1635, à soixante-treize ans, et ses funérailles furent celles d'un roi.

Telle fut la vie de Lope, mélange déconcertant d'aventures romanesques, de passions violentes et de vertus bourgeoises. Ce qui la caractérise, ce n'est point certes l'unité. Qui eût pu prévoir, dans la première partie de cette existence incohérente, le père tendre, le paisible bourgeois bornant son horizon à l'enclos de son jardinet, le prêtre qui tremblait en élevant l'hostie, le pénitent qui éclaboussait de son sang les murs de sa chambre ? Et comment retrouver en cet ascète, le brillant cavalier, le duelliste, le prisonnier, le soldat de l'*Armada*, cette sorte de Don Juan, tel qu'on l'entrevoit, et dont la liste de conquêtes galantes rivalise presque avec celle de ses pièces? Sous cette double face, Lope est bien le type achevé de son époque, en même temps chevaleresque et mystique, galante et pieuse, passionnée et volage. Il a éprouvé tour à tour, ou même à la fois, tous les sentiments des âmes de son temps; il a vécu plusieurs vies, et c'est pourquoi peut-être il a pu peindre, plus complètement que tout autre, l'éternelle tragi-comédie humaine.

L'œuvre de Lope. — Son œuvre étonne d'abord par son immensité; son *cas* est vraiment un prodige (*mónstruo*). Ses œuvres non dramatiques forment vingt et un volumes [1], ses drames conservés, vingt-neuf tomes, et ce n'est là qu'une

1. *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso...* (éditée par Cerdá y Rico), Madrid, 1776-1779. — Les deux derniers tomes contiennent la *Fama póstuma*, de Montalván, et des index. — B. A. E., t. XXXVIII.

Digitized by Google

faible partie de son théâtre. Il se vantait d'avoir écrit cinq *cuadernos* (vingt feuillets) par jour durant toute sa vie, et « plus de cent comédies en vingt-quatre heures ». Ce terrible improvisateur fut avant tout un poète : mais il a laissé en prose quelques *Nouvelles* (*Las Fortunas de Diana*, *El Desdichado por la honra*, *La más prudente venganza*, *Guzmán el Bravo*) qui ne manquent ni d'esprit ni d'agrément, l'*Arcadia*, le *Peregrino*, et la *Dorotea*, sans parler de maints Comptes rendus de fêtes et de *Certámenes*. — Comme poète lyrique, il a fait vibrer toutes les cordes et a composé dans tous les genres, sérieux ou légers : des *letrillas*, des romances, des églogues, des chansons, des odes, des élégies, des sonnets par centaines, un volume entier de *Rimas divinas* (1614). Nous avons parlé déjà du poète didactique et du poète épique, sans avoir épuisé toutefois la liste de ses productions en ces deux genres.

Mais c'est l'auteur dramatique qui intéresse surtout. En 1603, la liste de ses pièces s'élevait à 219; en 1609, à 483; en 1618, à 800; en 1620, à 900; en 1625, à 1070; en 1632, à 1500; en 1635, à 1800. En y joignant environ 400 *autos*, nous arrivons au chiffre presque incroyable de 2.200 pièces, auxquelles il conviendrait d'ajouter encore les *entremeses*. C'est une moyenne de trente-huit pièces par an. — Il est vrai que nous ne connaissons plus guère de toute cette bibliothèque que 650 titres, et qu'il n'existe que 400 pièces environ, dont 290 dans les vingt-neuf *Partes* de ses *Comedias*[1], 76 en d'autres collections, et 37 *sueltas* ou inédites.

*
* *

Comment les diviser ? Par leurs genres ? Mais ces dési-

1. La première *Parte* est de 1604, la vingt-neuvième de 1634. — L'édition monumentale entreprise par l'Académie Espagnole est en cours de publication depuis 1890. Elle compte actuellement 13 vol. — La B. A. E. contient 110 pièces aux tomes XXIV, XXXIV, XLI, LII. — *Obras escogidas*, 4 vol., dont les trois premiers sont consacrés au théâtre, Paris, Garnier, 1886. — *Teatro escogido*, 1 vol., Baudry.

Digitized by Google

gnations de *comedia*, *tragedia*, *tragi-comedia*, *auto*, etc., n'ont rien de précis chez Lope. Ce n'est point la forme extérieure, c'est la nature du sujet qui seule peut être le principe d'une classification. Nous proposerons donc la suivante :

I. — COMEDIAS HUMANAS

1. Comédies où l'élément *historique* domine :
   a) Tirées de l'histoire d'Espagne ;
   b) Tirées de l'histoire étrangère { antique, moderne ;
   c) *Chevaleresques* (empruntées aux poèmes, romances ou légendes).
2. Comédies *romanesques :*
   a) Sujets empruntés aux *Novelle* italiennes ou aux *Novelas* espagnoles ;
   b) Sujets de pure invention.
3. Comédies d'intrigue, sujets empruntés aux mœurs contemporaines (*comedias de capa y espada*).

(Il serait facile, si l'on ne craignait d'abuser des subdivisions, de distinguer ici plusieurs variétés.).

4. Comédies *mythologiques*.
5. *Pastorales*.
6. *Intermèdes*, *loas*, etc.

II. — COMEDIAS DIVINAS

7. Comédies *bibliques* (Ancien et Nouveau Testament).
8. Comédies de *saints*.
9. *Autos*.

Il ne peut être question de faire ici un dénombrement complet de tant de richesses. Il y a des sacrifices d'ailleurs qui ne nous coûteront guère. C'est ainsi que les *comedias divinas* tout entières (quoique celles dites de *santos* soient, à elles seules, au nombre d'une cinquantaine), peuvent

Digitized by Google

être négligées sans grand inconvénient. Et il en sera de même des comédies mythologiques, des pastorales et des genres secondaires, en particulier des intermèdes et des *loas*. Dans ce dernier domaine, le vrai maître est Quiñones de Benavente, et dans le premier, le théâtre religieux, Lope de Vega ne saurait lutter contre Calderón. J'ajoute que, pour ma part, je me résignerais encore — non parfois cependant sans quelque regret — à sacrifier les pièces tirées des poèmes chevaleresques du moyen âge (*Roland*, *Renaud*, *Gayferos*, *Roncevaux*, *la Belle Maguelonne*, etc.) ; — ou même des *Nouvelles* de Bandello (*La Quinta de Florencia*, *El Mayordomo de la duquesa de Amalfi*, *Castelvines y Monteses*, etc.); — du *Décaméron* (*El Halcón de Federigo*, *El Anzuelo de Fenisa*, *Servir con mala estrella*, *No son todos ruiseñores*, etc.); — ou enfin des romans espagnols (*La Doncella Teodor*, *El Remedio de la desdicha* ou *Abindarráez y Jarifa*, etc.). — Tous ces retranchements faits, le royaume de Lope reste encore assez vaste.

Les comédies *historiques* (n° 1 de notre division) et les comédies de mœurs ou de *capa y espàda* (n° 3) forment, à notre avis, les plus riches et les meilleures provinces de cet empire. Lope a mis à contribution l'histoire universelle et la géographie entière du monde alors connu, du Portugal à la Bohême, de la France à la Turquie, du Maroc en Amérique : cette partie de son œuvre devrait être accompagnée d'un Atlas et d'un Manuel d'histoire générale. Mais c'est naturellement l'histoire d'Espagne qui, le plus souvent, l'a le mieux inspiré. Il connaissait trop imparfaitement les annales ou les mœurs des pays étrangers pour en tracer des tableaux vraiment intéressants. Il avait même besoin d'un certain recul historique pour se sentir bien à l'aise dans les sujets nationaux. Ce sont les drames remontant à l'âge héroïque, aux premiers temps de la monarchie qui constituent ses meilleurs titres en ce genre. Même en ce domaine, son imagination — l'une des plus merveilleusement souples que l'on ait jamais vues — se donna carrière

Digitized by Google

en toute liberté. Il essaie de se faire illusion et croit imprimer à son drame une couleur plus exacte en imitant parfois, comme dans les *Famosas Asturianas*, la langue archaïque. Mais il est à peine besoin de dire qu'il n'y a là que l'un de ces pastiches dans le genre des *Ballades* de Clotilde de Surville ou des *Contes drôlatiques* de Balzac. Ce que Lope exprime à merveille, ce n'est pas l'exactitude de l'histoire réelle, c'est l'esprit des légendes nationales et patriotiques. Il a dégagé de ces traditions populaires un certain nombre de types dans lesquels la nation s'est reconnue aussitôt, — d'autant plus volontiers qu'elle y était embellie. Lope a senti, deviné l'histoire plus qu'il ne l'a étudiée et connue: il était peuple sur ce point, et c'est pourquoi son art allait directement à l'âme du peuple. (Voyez *Los Tellos de Meneses*, *Los Novios de Hornachuelos*, *Peribáñez y Comendador de Ocaña*, *Fuente Ovejuna*, *Lo cierto por lo dudoso*, *La Niña de plata*, *La Estrella de Sevilla*, *El Mejor Alcalde el rey*, etc.) — Beaucoup des types semi-historiques qu'il y dessine sont restés : le roi justicier : Enrique III (dans *Peribáñez* et *Los Novios de Hornachuelos*), Alfonso II le Chaste (dans *Los Prados de León*), Ramiro II d'Aragon (dans la *Campana de Aragón*), Alfonso VII (dans *El Mejor Alcalde*), Pedro I le Cruel (dans *la Estrella de Sevilla*), etc.; — les tyranneaux féodaux, tels que le Maestre de Calatrava (*Fuente Ovejuna*), le commandeur d'Ocaña (*Peribáñez*); — le paysan noble et indépendant (Tello el Viejo, dans *los Tellos de Meneses*, Peribáñez, Juan Labrador, dans *El Villano en su rincón*); — la femme héroïque et aimante (dans *Las Famosas Asturianas*, *Las Doncellas de Simancas*, la doña Sol de *Corona merecida*, etc.)

Parmi les comédies *romanesques*, où l'imagination l'emporte sur l'élément historique, *La Estrella de Sevilla*, *El Castigo sin venganza*, *El Caballero de Olmedo*, *la Niña de plata*, et *Dineros son calidad* sont certainement au nombre des pièces le plus justement célèbres de Lope.

Mais c'est dans la *comédie* dite *de cape et d'épée* que Lope est tout à fait lui-même. La *Comedia de capa y espada*, c'est

Digitized by Google

vraiment la comédie nationale, purement espagnole, s'inspirant des mœurs contemporaines de la classe moyenne qu'elle nous peint, en les poétisant volontiers, au moyen d'une intrigue (*enredo*) souvent compliquée et romanesque, qui intéresse par la succession ingénieuse des péripéties, plus que par l'étude philosophique des caractères ou même par la copie exacte de la réalité. Les quiproquos, souvent accumulés, les déguisements et travestis, les substitutions de personnes, les reconnaissances, la suspension du dénouement, la parodie de l'action principale par un ou plusieurs couples de valets (*graciosos*), les descriptions de scènes et de paysages familiers, l'emploi de la poésie populaire, sont les procédés ou les éléments habituels de la *comedia*. Elle fournit, dans l'ensemble, le tableau le plus vivant, le plus pittoresque, le plus complet de la vie espagnole à Madrid, à Tolède, à Valence, à Séville. Toute cette société si curieuse revit avec une netteté et un charme incomparables. *Las flores de D. Juan*, *El anzuelo de Fenisa* (L'hameçon de Fenisa), *El acero de Madrid* (L'eau ferrée de Madrid), *El Perro del Hortelano* (Le chien du jardinier), La *Noche Toledana* sont des types achevés de l'intrigue lopesque. Et quelle richesse d'invention dans *Los ramilletes de Madrid* (Les bouquets de Madrid); *La Boba para los otros y discreta para si* (La sotte pour autrui et sage pour soi-même); *Los Milagros del desprecio* (Miracles du dédain); *Las Bizarrias de Belisa* (Les caprices de Bélise); *El premio del bien hablar* (La récompense de qui parle bien); *Por la puente, Juana...* (Par le pont, Juana); *La noche de san Juan; La dama de cántaro* (La dame à la cruche); *El dómine Lucas*, et cent autres !

Les caractères, trop souvent superficiellement étudiés, et plutôt esquissés qu'approfondis, sont du moins extrêmement variés. Que de nuances diverses de pères, d'amoureux, de valets, de soldats, de paysans, de mères coquettes et de filles pleines d'esprit, d'audace et de savoir-faire ! Il y a chez Lope, dans la peinture des caractères féminins, beaucoup plus de variété que chez Tirso ou chez Calderón.

Digitized by Google

Très fières chez celui-ci, très libres chez celui-là, elles sont surtout, chez Lope, très passionnées, très fines, très souples. Elles sacrifient tout à l'amour : la passion excuse tout.

La comédie *de caractère*, telle que nous l'entendons aujourd'hui, est rare chez Lope : elle n'est point cependant absente (Voyez dans *El desconfiado*, *La Dama melindrosa*, *la Discreta enamorada*, *Fenisa*, *la Viuda Valenciana*, de jolies études de femme savante, de précieuse, de courtisane, etc.).

La facilité, l'aisance de l'invention chez Lope est vraiment merveilleuse. Même en tenant compte de la répétition des mêmes thèmes, il a produit assez d'intrigues pour en fournir toutes les littératures de l'Europe ; et, en fait, toutes sont venues s'alimenter dans cette mine inépuisable. Il a à tel point l'instinct du théâtre que tout s'anime chez lui, tout se meut et donne aussitôt l'illusion de la vie, avec son amusante ou inquiétante complication. Aucun soupçon de fatigue, d'effort ou d'appauvrissement. Son style, avec toutes ses négligences et ses traces d'improvisation, est le plus souvent une merveille d'élégance, de grâce et de justesse. Il accorde trop parfois au conceptisme, mais un ton léger d'ironie vient d'ordinaire corriger ce sacrifice presque forcé aux goûts du public. Cet homme, qui a tant lu et écrit, ne paraît songer, dans ses comédies, qu'aux spectateurs du *patio*, au vrai peuple debout, qui se soucie plus d'action que de beau style : c'est éminemment un homme de théâtre. Et cependant, aucune finesse dans l'art de dire ne lui est étrangère : il assouplit les mots et les mètres au gré de sa fantaisie. Sa versification ne dédaigne rien : toutes les formes de vers, *lira*, *redondilla*, *décimas*, *quintillas*, sonnets, romances, sont employées tour à tour, selon des convenances et des lois, qui peuvent paraître discutables, mais qu'il a, le premier, formulées avec netteté. Quelle variété, quel charme dans le souple dessin de la trame métrique, et comme nous sommes loin du pesant et uniforme *martilleo* de notre versification tragique !

Digitized by Google

***

En somme, la *Comedia Española*, cette création si typique, si originale, c'est Lope de Vega. Telle il l'a faite, telle elle est restée : il l'a marquée à jamais à son empreinte, et avec une telle maîtrise que, pendant près de deux cents ans, on ne songera pas à faire autrement. Et cela est plus étonnant encore que son extraordinaire fécondité. Celle-ci s'explique par des dons exceptionnels sans doute, mais aussi par la facilité à se contenter de peu que montrèrent l'auteur aussi bien que ses auditeurs, par un perpétuel remaniement des mêmes thèmes, par les mêmes artifices de style indéfiniment renouvelés, en un mot, par la médiocrité voulue et admise d'une partie considérable de cette œuvre. Tant que l'on ne jugera pas les écrits au poids, l'énormité de cette production restera un fait à peu près indifférent. Mais ce qui est intéressant, c'est cette parfaite conformité entre l'artiste et la société où il parut, cette sympathie qui s'établit aussitôt entre eux, et grâce à laquelle celle-ci reconnut en celui-là l'un des plus parfaits représentants du génie de la race.

Et cependant, à y regarder de près, ce créateur n'a rien créé, ce « père de la *Comedia* » n'a guère fait que lui donner son nom. Il n'est aucun des éléments de la comédie de Lope qu'on ne retrouve chez ses prédécesseurs ou chez ses émules. Le mélange du tragique et du comique existait non seulement dans d'autres théâtres étrangers, mais chez tous les dramaturges espagnols antérieurs. Le *gracioso*, personnage obligé de la *Comedia*, apparaît déjà, sous le nom de *el simple*, *el bobo*, chez Torres Naharro et Rueda. Tous les sujets traités avant Lope, depuis le début du XVIe siècle jusqu'au moment où « il se fit le monarque de la scène », peuvent le plus aisément du monde rentrer dans les diverses catégories de son œuvre. La forme extérieure et matérielle que revêt chez lui l'invention dramatique n'est pas davantage sa création. Il n'a inventé aucune espèce de

Digitized by Google

vers ou de stances qui ne se trouve chez quelqu'un de ses devanciers; ce n'est même pas lui qui a coupé le drame en trois actes.

Mais, malgré tout, il est bien probable que l'art dramatique, hésitant et incertain jusque-là, se serait vite épuisé s'il n'était venu le fixer, le consacrer par l'éclat de son génie. En dépit de toutes les restrictions, il reste vrai que cela seul a fructifié, que Lope avait choisi chez ses devanciers, et que ce qu'il a dédaigné ou méconnu n'a point tardé à disparaître.

Ce qu'il faut remarquer encore, c'est que lui-même semble bien plutôt suivre que provoquer le mouvement qui entraîne tous les dramaturges vers une certaine forme d'art. Car il ne faut pas se faire d'illusion : pour lui et pour la grande majorité de ses rivaux et de ses contemporains instruits, la *Comedia est en dehors de l'Art*, comme elle est en dehors des règles. C'est une forme de théâtre inférieure, exclusivement populaire, destinée uniquement à satisfaire, tant bien que mal, les goûts d'un foule ignorante, peu difficile sur les moyens employés. Le mouvement, la brusque succession d'incidents romanesques, de surprises, de péripéties que le hasard, et non la logique, amène, la répétition des mêmes intrigues, des mêmes caractères ou, pour mieux parler, des mêmes types indéfiniment reproduits, et d'autant plus agréables qu'on les reconnaît tout de suite, voilà ce qui plaît à ce public, voilà ce qu'il demande sans se lasser. De psychologie, de vérité, de style, d'art dans la composition, de sentiments profonds ou d'émotions délicates, il ne se soucie point. On flattera donc ses goûts, ses caprices, comme ceux d'un enfant; on recommencera éternellement les mêmes histoires, puisqu'elles l'amusent; on fera manœuvrer les mêmes mannequins, on tirera les mêmes ficelles. Pour cette besogne, le génie n'est point nécessaire, ni même le talent : un certain tour de main suffit et produit des résultats identiques. Le public, à cent cinquante ans d'intervalle, applaudira encore avec un égal enthousiasme et *pour les mêmes raisons*, les pièces de Lope et celles de Comella. Et comme c'est toujours la même chose,

Digitized by Google

on n'éprouvera aucune fatigue à reproduire sans cesse les trois ou quatre types fixés une fois pour toutes, *ne varientur*. De là cette étonnante surproduction, cette fabrication intensive; de là aussi, cette humble attitude, ces excuses pour les *inteligentes*, pour les *cientificos*, ce dédain, parfois sincère, pour les produits de cette industrie, qui inondent le pays; de là, enfin, cette insouciance pour les démarquages, les contrefaçons et les vols.

Ecoutons-le : il est le premier à protester contre cette sorte de violence qui lui est faite et qui ne lui permet pas, assure-t-il, de suivre son goût personnel ni les sages préceptes de la raison. Il fait lui-même la critique violente, injurieuse, de *l'Art nouveau de faire des comédies*. Cette idole de la foule n'a que des railleries à l'adresse de ce *Vulgo necio* qui l'applaudit quand même, et qui ne trouve aucun plaisir aux pièces « bien faites ». Il abonde dans le sens des érudits, il invoque, contre lui-même, l'autorité d'Aristote et celle des pédants qui l'ont commenté. Il paraît très convaincu que son œuvre reste en dehors des règles de l'art, et qu'elle ne compte pas aux yeux des juges délicats : *Video meliora proboque, Deteriora sequor*, toute sa critique tient en ces deux hémistiches.

Mais, chemin faisant, ses dons prodigieux d'improvisateur, son rare instinct du théâtre, son imagination éternellement jeune, la grâce naturelle de son style transforment le moule banal. Sur cet or frelaté et de bas aloi, il sème de vraies perles. Il charme, il éblouit ceux mêmes qui d'abord protestaient : et il finit par avoir raison contre la raison. On l'admire, on l'acclame ; lui-même entraîné, presque converti, ne peut se défendre d'une paternelle tendresse et d'une secrète admiration pour cet heureux enfant de sa veine, mis au jour en dehors des lois, et auquel on a de force imposé son nom. — Il n'est point d'exemple plus saisissant de ce que peut la force de l'inspiration, le démon intime et familier, qui passe par-dessus tout pour arriver au but assigné par le destin. Lope a été le prisonnier de son génie, condamné, par son instinct et par l'enthou-

Digitized by Google

siaste complicité de ses contemporains, à entrer de force et à persévérer jusqu'au bout dans la voie où il devait trouver la gloire. S'il fait encore quelques façons pour proclamer publiquement la légitimité de son œuvre, ses amis, ses panégyristes, ses disciples n'ont pas les mêmes scrupules. *L'arte nuevo*, qui, après tout, est alors l'art unique, sera avoué, exalté comme l'art véritablement national. Il est d'ailleurs assez souple pour que des génies plus réfléchis, plus classiques, comme Alarcón ou Moreto, y puissent mettre un peu plus de vérité et de philosophie, et lorsque le « phénix » disparaîtra dans l'apothéose splendide que lui firent ses contemporains, il revivra de ses cendres avec un nouvel et dernier éclat en la personne de Calderón.

De son vivant, déjà, sa gloire et son triomphe furent complets. Peu après ses obsèques, un italien, Fabio Franchi, dans ses *Essequie poetiche*, plaçait dans la bouche du « vieux poète barbu, le batteur d'or Lope de Rueda », un magnifique panégyrique du roi du théâtre, et, avec l'approbation de tous les poètes, Apollon édictait cet arrêt, qui, en réalité, fut strictement exécuté : « Que tous ceux qui ont quelque intention d'écrire à l'avenir des comédies fassent le serment d'imiter toujours le style et d'observer les préceptes du grand, illustre et incomparable Lope de Vega... Nulle œuvre ne sera admise si son auteur n'a reçu, au préalable, le titre de docteur au nom de Lope. » — Si un Italien parlait ainsi, que devaient dire les Espagnols?

*
* *

6. *Organisation matérielle du théâtre.* — Au temps de Lope, l'organisation matérielle du théâtre arrive à sa perfection : profitons-en pour en dire quelques mots. Les témoignages contemporains nous donnent à ce sujet tous les renseignements désirables, et quant aux diverses troupes comiques, à la vie des acteurs, à leurs pérégrinations, le *Viaje entretenido* d'**Agustín de Rojas Villandrando**[1], si important

1. Ed. Bonilla y San Martín, 2 vol., Madrid, 1901.

Digitized by Google

en cette matière (1603), nous fixe avec une amusante précision. Il nous énumère toutes les compagnie, sdepuis la plus simple, le *bululú*, jusqu'à la plus complète, la *compañía*, en passant par le *ñaque* (deux acteurs), la *gangarilla* (trois ou quatre), le *cambaleo* (cinq acteurs et une femme), la *garnacha* (cinq à six hommes, une femme, un jeune garçon), la *bojiganga* (six ou sept hommes, deux femmes, un jeune garçon), la *farándula* (huit ou dix hommes, trois femmes). — En 1603, il n'y avait que huit compagnies reconnues officiellement (*reales* ou *de título*), mais leur nombre augmenta rapidement. Les théâtres étaient fermés pendant le carême et à certaines fêtes. Il y avait à Madrid deux théâtres, celui de *la Cruz*, depuis 1579, et celui *del Príncipe*, depuis 1582 : ils avaient remplacé les anciens *Corrales* de la Puerta del Sol, de Isabel Pacheco, de Burguillos, de Cristóbal de la Puente, etc. Ces théâtres appartenaient à des confréries pieuses qui y prélevaient le droit des hôpitaux. Les représentations, annoncées par affiches, avaient lieu à trois heures en été, à deux heures en hiver. Les principales places étaient le parterre (*patio*), où l'on restait debout; les *gradas* ou amphithéâtre, les *aposentos* (galeries), les *desvanes* (paradis); au fond, face à la scène, la *cazuela* (casserole) ou baignoire des femmes. Le buffet était représenté par l'*alojero* où l'on vendait l'*aloja*, sorte de coco au miel. L'alcalde avait sa loge spéciale sur la scène. Cette dernière était couverte d'un toit : on tendait une toile (*toldo*) sur le *patio*, plein d'un public populaire très bruyant : c'étaient les *mosqueteros*, les *infantes*, les *alabarderos*.

La représentation commence par *la Loa*, lever de rideau ayant parfois, mais pas toujours, quelque rapport avec la pièce annoncée[1]. Entre le premier et le deuxième acte, de même qu'entre le deuxième et le troisième, on représentait deux intermèdes (*entremeses*), courtes scènes amusantes, d'un caractère le plus souvent populaire. On terminait par le *saynete* (bonne bouche), avec divertissement chorégra-

1. Rojas en insère quarante dans le *Viaje*.

Digitized by Google

phique. — Les danses firent fureur au XVIIe siècle. Parmi les anciennes, on cite la *Gibadina*, l'*Alemana*, le *Turdión*, la *Pavana*, le *Pie de Gibao*, *Madama Orliens*, le *Rey D. Alonso el Bueno*; parmi les modernes, le *Zapateado*, le *Polvillo*, le *Canario*, le *Guineo*, l'*Hermano Bártolo*, le *Juan Redondo*, la *Pipironda*, le *Rastro*, la *Gallarda*, la *Japona*, la *Perra mona*, la *Gorrona*, l'*Antón pintado*, la *Chacona*, l'*Escarramán*, et surtout la scandaleuse *Zarabanda*, vainement interdite à diverses reprises. — La *Tirana*, les *Seguidillas*, le *Fandango*, le *Bolero*, la *Jota* appartiennent au XVIIIe et au XIXe siècles.

Les principaux acteurs[1], vers 1600, étaient Porras, Roque de Figueroa, Alcaraz, Pinedo, Cisneros, Ríos, Villegas, Santander, Granados, Vergara, les deux Morales, Saldaña, Ángulo, Ana de Velasco, Mariana Ortiz, Mariana Vaca, Jerónima de Salcedo. — Vers 1615, Figueroa cite comme vivants, outre quelques-uns des précédents, Sánchez, Melchor de León, Miguel Ramírez, Cristóbal Salvador, Alonso de Olmedo, Jerónima López, Juana de Villalva, Mariflores, Micaela de Luján (l'amie de Lope), Jusepa Vaca, Jerónima de Burgos, Polonia Pérez, María de los Ángeles, María de Morales. Ajoutons Sebastián de Prado, Juan Rana, María de Córdoba (Amarilis), María Calderón, mère du second D. Juan, ces derniers vers le milieu du siècle.

DISCIPLES ET ÉMULES DE LOPE

7. Gabriel Téllez, plus connu sous le pseudonyme de **Tirso de Molina** (1571-1648), fut le plus remarquable disciple et rival de Lope. Né à Madrid, étudiant à Alcalá, nous ne le retrouvons qu'en 1599, comme novice à Guadalajara. Il fit profession dans l'ordre de la Merci, le 21 janvier 1601 et s'éleva successivement à toutes les dignités de l'ordre. En 1615, il fut envoyé à Saint-Domingue et reçut, au retour, le titre de *Definidor de Santo Domingo*. Il est nommé supérieur (*Comendador*) de Trujillo en 1626, ce qui ne l'empêchait point,

1. Voyez Gallardo, *Ensayo*, I, n° 554.

Digitized by Google

paraît-il, de résider à Salamanque. En 1632, il est à la fois *Definidor* de la province de Castille et chroniqueur de l'Ordre. Ce fut en cette dernière qualité qu'il rédigea à partir de 1637, et acheva en 1639, l'*Histoire de la Merci*, commencée par son prédécesseur Fr. Alonso Remón. Supérieur du couvent de Soria en 1645, il y mourut le 12 mars 1648. Il avait probablement visité le Portugal, la Galice, mais c'est à Tolède et à Madrid qu'il avait passé la majeure partie de sa vie.

En dehors de cette *Histoire de la Merci*, et de son Théâtre, Téllez écrivit deux recueils de *Miscelanea*, comprenant des œuvres dramatiques, des poésies, des dissertations, de petits poèmes (*Fábula de Mirra*, *Fábula de Pan y Siringa*; cette dernière de Plácido de Aguilar), des contes tels que *Los tres maridos burlados*, *D. Juan Salado y la Catalana Dionisia*, *El Bandolero*, le tout dans une forme analogue à celle du *Decaméron*. Le premier de ces recueils est intitulé *Los Cigarrales de Toledo*, parce que c'est dans l'un des jardins ou vergers ainsi nommés que se réunissent les interlocuteurs. Il comprend cinq livres ou *Cigarrales* (1621). Le second, *Deleitar aprovechando* (*Plaire en instruisant*), fut terminé en 1632 et publié en 1635. Il expose les entretiens et distractions de trois familles madrilègnes pendant les trois jours du carnaval, sur les bords du Manzanares et dans les Jardins dits de Juan Fernández et du Duc.

C'est dans ces ouvrages, et surtout dans les *Cigarrales*, qu'il faut chercher les théories dramatiques de Téllez. Il les expose minutieusement, à propos de sa pièce *El Vergonzoso en palacio* (*Le timide à la Cour*). Elles se résument en un panégyrique (souvent renouvelé d'ailleurs, par exemple dans la première scène de la *La fingida Arcadia*, 1622) de la *Comedia* de Lope. « Lope de Vega, dit-il, a élevé la comédie à un tel point de perfection et de finesse (*perfección y sutileza*) qu'il peut faire école lui-même; et nous, qui nous honorons d'être ses disciples, nous pouvons nous tenir pour fiers d'un tel maître et défendre sa doctrine

Digitized by Google

contre ses adversaires passionnés. » — Téllez soutient donc la même thèse que défendait, quatre ans auparavant, D. Francisco de Barreda, dans son *Invectiva á las Comedias*. C'est une double constatation du triomphe définitif de Lope. Ici apparaît nettement la profonde différence du théâtre espagnol et du théâtre français contemporain. Les Espagnols, avec Barreda et Tirso, disent : « *El mejor modo de escribir las comedias es él que más agrade al pueblo*. Le meilleur système théâtral est celui que préfère le peuple. » Les Français, depuis Ronsard et Du Bellay jusqu'à Chapelain et Boileau, proclament avec le premier :

Rien ne nous plaît, hors ce qui peut déplaire
Au jugement du rude populaire,

ou, avec le dernier : « Nous ne dirons pas, sur la foi du peuple, qu'un ouvrage de poésie soit bon parce qu'il l'aura contenté, si les doctes aussi n'en sont pas contents. » Les deux points de vue ne sauraient être plus opposés, et comme toute doctrine qui triomphe gagne en énergie et en précision jusqu'à ce qu'elle soit arrivée à son maximum de puissance, Racine représente le type classique encore mieux que Corneille, qui hésite parfois, et Tirso, le type national espagnol mieux que Lope, qui n'ose pas encore avouer franchement sa préférence.

Dans la première partie des *Cigarrales* (la seconde n'a jamais paru), Tirso déclare avoir composé trois cents comédies en quatorze années. En 1634, un neveu, inventé probablement par Tirso lui-même, et baptisé Luis de Ávila, déclare que « son oncle en avait écrit plus de quatre cents ». En fait, nous en connaissons à peine quatre-vingts[1], dont trois dans les *Cigarrales*, douze dans la *Primera Parte de las Comedias de Tirso de Molina* (1627), quatre dans la deuxième (1635), douze dans la troisième — publiée anté-

1. *Teatro escogido*, p. Hartzenbusch, 1839-1842, 12 vol.—B. A. E., t. V (37 pièces). — *Tesoro del teatro español*, p. Ochoa, t. IV (5 pièces). — *Nueva* B. A. E., t. I, 1906 (23 pièces).

Digitized by Google

rieurement à la seconde (1634), — douze dans la quatrième (1635), onze dans la cinquième (1637), trois *autos* dans *Deleitar*, et environ une vingtaine de *sueltas* (dont plusieurs douteuses).

Parmi les comédies conservées, beaucoup sont au nombre des plus belles et des plus caractéristiques de tout le théâtre espagnol. Nous ne pouvons malheureusement que citer, sans nous y arrêter, comme elles le mériteraient, parmi les comédies historiques : 1° *La Prudencia en la Mujer*, admirable tableau des luttes intestines qui troublèrent les débuts du règne de Fernando IV, *El Emplazado*, et de la sagesse déployée par la reine-mère, Doña María de Molina (1295) ; — 2° *El rey Don Pedro en Madrid, é infanzón de Illescas*, épisode très dramatique et supérieurement présenté, de l'histoire légendaire du « Justicier ».

Parmi les pièces religieuses ou d'édification, deux sont célèbres : 3° *Thamar*, dont le sujet, d'une hardiesse choquante, est emprunté à la Bible, et surtout — 4° *El condenado por desconfiado* (*Le damné pour manque de foi*), « peut-être le plus remarquable de tous les drames religieux qui se soient écrits en Espagne », assure Schack ; « un drame, ajoute M. Menéndez y Pelayo, qui est le premier de notre théâtre et qui peut, sous le rapport de la conception, se placer au-dessus de ceux de Shakspeare, et à côté d'eux, en ce qui concerne l'exécution » ; un drame, oserai-je dire à mon tour, qui serait certainement un sujet d'étonnement pour l'immense majorité de nos contemporains, et de scandale pour beaucoup, un drame, enfin, qui en dit long sur les idées religieuses du temps, mais que l'on n'appréciera complètement que si l'on se met, par la pensée, dans l'état d'âme d'un homme de ce pays et de cette époque. Il est fondé sur la pure doctrine catholique : un seul péché grave, dont on refuse de se repentir, entraîne la damnation éternelle ; mais un seul acte de contrition sincère efface tous les péchés et nous mérite le Ciel.

Parmi les comédies de cape et d'épée, les chefs-d'œuvre abondent :

Digitized by Google

5° Le *Burlador de Sevilla* (*Le Trompeur de Séville*) a parfois été, comme le *Condenado*, contesté à Téllez, sans raisons sérieuses cependant. Il existe une version assez différente sous le titre : *¡Tan largo me lo fiás!* (*Lointaine échéance!*)[1]. Le type si dramatique de Don Juan, dont certains éléments au moins existaient avant Tirso, a été définitivement et brillamment fixé par lui, et ce n'est pas une mince gloire ; mais la pièce, malgré des parties fort intéressantes, vaut mieux par l'idée que par l'exécution. « Il n'y a pas eu depuis Shakspeare, dit encore M. Menéndez y Pelayo, de créateur de caractères aussi puissant, aussi énergique que Tirso. » On pourrait alléguer, à l'appui de cette assertion, outre le *Burlador;* — 6° *Marta la piadosa*, peinture bien espagnole de l'hypocrisie féminine ; — 7° *El Vergonzoso en Palacio*, portrait ingénieux de l'ambitieux timide.

Citons enfin, pêle-mêle, les charmantes comédies de *Don Gil de las calzas verdes* (*Don Gil aux chausses vertes*), — *La Villana de Vallecas* (1620), — *Desde Toledo à Madrid*, — *Por el sótano y el torno* (*Par la cave ou le tour*), — *Los balcones de Madrid*, où il y a une si jolie scène de dépit amoureux, — *No hay peor sordo...* (*Il n'y a pire sourd...*), — *El Amor médico*, — *Palabras y plumas*, — *Celos con celos se curan* (*La jalousie guérie par la jalousie*), et tant d'autres merveilles de finesse, d'habileté scénique et de style. Ajoutons que, dans ce théâtre, les femmes sont les vraies protagonistes, et qu'elles nous y apparaissent très passionnées, très rusées, très coquettes, très femmes enfin. On comprend que le grave moine, qui traçait tant de scènes si vives, ait autant aimé se dissimuler (assez mal, paraît-il) sous le pseudonyme idyllique de « Tirso ». Quant aux *graciosos* de Téllez, ils sont la joie et le sel de ses pièces, et sont demeurés célèbres entre tous.

En résumé, il est inconcevable que la gloire de Tirso de Molina, qui grandit de jour en jour, ait subi si longtemps une éclipse telle que l'on avait presque perdu le souvenir

1. *Colecc. de lib. raros y cur.*, t. XII.

Digitized by Google

de son théâtre. C'est au premier rang, entre Lope et Calderón, qu'il faut lui rendre la place à laquelle il a droit en bonne justice.

*
* *

S. Antonio Mira de Mescua (ou **Amescua** [1]), né après Tirso (vers 1578), mais mort avant lui (vers 1635), ne saurait lui être comparé. Il eut cependant d'heureuses idées dramatiques et un véritable instinct du théâtre. Sa *Judía de Toledo* reste intéressante, même à côté de celle de Lope de Vega. Son *Esclavo del Demonio* [2], et sa *Rueda de la Fortuna* (*la Roue de la Fortune*) ont peut-être fourni à Calderón l'idée de la *Devoción à la Cruz*, et de *En esta vida, todo es verdad y todo es mentira* (*En cette vie tout est vérité et tout est mensonge*). La première de ces comédies est le modèle évident du *Caer para levantar* (*Choir pour se relever*), de Moreto. Il fut, parmi les dramatiques espagnols, l'un des plus lus et des plus imités en France. Le *Palacio confuso*, qu'on lui attribue souvent, a inspiré le *Don Sanche* de Corneille.

Il est moins connu toutefois que le mexicain **Juan Ruíz de Alarcón** [3] (1580-1639), qui, après avoir étudié à Salamanque et séjourné à Séville (1600-1608), revint définitivement d'Amérique, en 1611, pour s'établir dans la péninsule. En 1625, il renonça au théâtre et fut nommé membre du Conseil des Indes. La bosse dont la marâtre nature l'avait pourvu, peut-être aussi un caractère pointilleux et fier, lui attirèrent force brocards et des plaisanteries aussi sottes que cruelles. Elles font peu d'honneur à leurs auteurs, parmi lesquels on a le regret de trouver des hommes comme Quevedo et Góngora, mais la jalousie est féroce. Sous un extérieur ridicule, Alarcón cachait cependant une

1. B. A. E., t. XLIV.
2. Edit. Milton A. Buchanan, Baltimore, 1905.
3. *Comedias escogidas*. Edic. de la R. Acad. Esp., 1867, 3 vol. (9 pièces). — B. A. E., t. XX. — *Tesoro* d'Ochoa, t. IV (4 pièces).

Digitized by Google

âme très noble et un talent très pur. C'est à peu près le seul des dramaturges du temps qui semble avoir mûrement composé et soigneusement corrigé ses œuvres. Aussi ces dernières, si elles furent souvent jouées, furent-elles — relativement — peu nombreuses. Les Comédies d'Alarcón parurent en deux parties (1628 et 1634); la *Parte 1ª* ne contient que huit pièces.

Alarcón ne manquait point de puissance dramatique : son *Tejedor* (*tisserand*) *de Segovia* le prouve. C'est un drame dans la manière romantique, plein d'un souffle chevaleresque, où les tableaux pittoresques abondent. Il met en scène une sorte de Hernani populaire, bandit par point d'honneur. Mais ce qui distingue Alarcón, c'est l'élévation, la noblesse du sentiment, qui apparaît, par exemple, dans *Los pechos privilegiados* (*Les seins privilégiés*), où le Comte donne un si bel exemple de loyalisme chevaleresque, et où nous pourrions signaler tant de vers cornéliens; — dans *Los favores del Mundo*, dont le héros est un Garcí Ruíz de Alarcón, prétendu ancêtre du poète; — et surtout dans la noble pièce de *Ganar amigos*, dans laquelle triomphent la loyauté, la foi et l'honneur. Parmi les comédies proprement dites, il en est quatre qu'il faut mettre hors de pair : d'abord *La Verdad sospechosa* (ou *el Mentiroso*)[1], qui enchantait Corneille et pour laquelle « il eût donné ses deux meilleures œuvres ». Quoiqu'en dise Voltaire, il est probable que, même sans la *Verdad*, nous aurions eu un Molière, mais cette pièce est certainement l'une des plus amusantes et des mieux faites de l'époque. C'est une comédie à la fois de caractère et d'intrigue, dont la conclusion est plus logique que celle du *Menteur* français et dont le style, sauf en quelques passages trop gongoristes, n'a pas vieilli.

Las paredes oyen (*Les murs ont des oreilles*) complète le *Mentiroso*. C'est une étude critique de la médisance, un panégyrique de la franchise. Il y a probablement dans cette

1. Édit. annotée, par E. Barry, 1897, Garnier.

Digitized by Google

pièce beaucoup d'allusions à la vie ou au caractère de l'auteur. — *Mudarse por mejorarse* (*Changer et s'améliorer*) fournit un exemple — assez rare à cette époque — d'une intrigue simple, de caractères fins et délicats, sobrement dessinés (Leonor, Doña Clara, le marquis, l'inconstant García). — *L'Examen de Maridos* constitue une charmante étude de mœurs, où l'on nous montre, en une intrigue à la fois simple et originale, le noble désintéressement de l'amitié.

Avec Alarcón, la *Comedia*, tout en conservant ses caractères distinctifs, évolue sensiblement vers la comédie de mœurs et de caractère. L'évidente préoccupation morale, la portée philosophique de la fable, la structure plus régulière du plan et de l'intrigue, la sobriété relative des incidents, enfin le style plus travaillé, font de lui le plus classique, au sens français du mot, des auteurs dramatiques de ce siècle. C'est aussi celui qui se rapproche le plus de notre goût moderne, celui, sans doute, qui serait le mieux compris et le plus apprécié chez nous.

*
* *

9. Le sévillan **Diego Jiménez de Enciso**[1] (né en 1585, mort vers 1633), malgré les éloges que lui prodiguèrent les contemporains, est complètement oublié aujourd'hui, et ce que nous connaissons de lui ne permet guère d'espérer un retour de popularité.

Antonio de Mendoza[2] fut surtout un poète de Cour (? 1590-1644), mais il faut remarquer, à cette occasion, que, sur la scène des palais royaux, la *Comedia* revêt les mêmes caractères que sur celles de la *Cruz* ou du *Principe* : seigneurs et peuple étaient, à ce point de vue, à peu près sur le même niveau. L'œuvre de

1. B. A. E., t. XLIV.
2. B. A. E., t. XLIV.

Digitized by Google

Mendoza ne diffère en rien, quant à la forme et à l'esprit, de celle de Lope et de Tirso : il n'y a entre elles qu'une différence de talent, mais elle est sensible. Sa meilleure pièce, des huit ou dix qu'il laissa, est *Amor con amor se paga* (*Amour pour amour*). Viennent ensuite : *Más merece quien más ama*, (*Mieux vaut qui aime mieux*), et *El trato muda costumbre* (*Expérience change les idées*). Il collabora avec Quevedo à un drame (*Quien más miente medra más — Qui ment plus réussit mieux*) pour une fête royale, en 1631. Ses poésies lyriques furent imprimées avec ses autres œuvres, en 1690.

10. Juan Pérez de Montalván[1], fils d'un libraire madrilègne (1602-1638), fut le disciple favori, en même temps que le biographe de Lope, à la gloire duquel il composa la *Fama póstuma*. Ni son poème d'*Orphée* (1624), ni sa *Vida y purgatorio de San Patricio* ne contribuèrent beaucoup à sa réputation. Ses polémiques violentes avec Quevedo, contre lequel il aurait écrit divers libelles, et qui lui répondit par la *Perinola*, lui assurent du moins une célébrité qui n'a rien d'enviable. C'est surtout la compilation encyclopédique et indigeste du *Para todos* (1632) que Quevedo tourne en ridicule. Du moins les comédies de Montalván obtinrent-elles un succès indiscutable, que la postérité, il est vrai, n'a point confirmé. Elles sont au nombre d'une soixantaine, éditées en majeure partie en 1638 et 1639. Elles ressemblent naturellement beaucoup, avec le génie en moins, à celles de son maître Lope. Il en est parmi elles d'historiques, sur Séjan, sur les Templiers, sur Felipe II et le prince Don Carlos (*El segundo Séneca de España*), sur Don Juan d'Autriche, sur le Maréchal de Biron. Il en est de religieuses, comme *El divino Nazareno*, et parmi celles-ci, l'on peut ranger les *Autos* (*Polifemo*, *Escanderberg*). Mais les meilleures appartiennent encore au genre national *de capa y espada*. La plus justement célèbre est celle des *Amantes de Teruel*, sujet traditionnel, mais arrangé ici

1. B. A. E., t. XLIV.

Digitized by Google

conformément á la technique ordinaire de la *Comedia*. Citons encore *La más constante mujer*, *Las dos venganzas*, *No hay vida como el honor*, *A lo hecho, pecho* (*A ce qui est fait, point de remède que la patience*), etc. — La jalousie et l'honneur sont les ressorts essentiels de ce théâtre, mais ils étaient alors les fondements de toute action dramatique. — La mort prématurée de Montalván, à trente-six ans, fut déplorée comme un malheur public.

Le théâtre du chanoine tolédan **José de Valdivielso** († 1636), connu d'autre part par son poème sur saint Joseph et son *Romancero espiritual* (Voy. p. 223), est exclusivement religieux. Il se compose de douze *Autos* (*Psiche y Cupido*, *El hijo pródigo*), et de deux comédies : *El nacimiento de la mejor* (c'est-à-dire la Vierge), et *El Ángel de la guardia*. Valdivielso fut l'un des censeurs ecclésiastiques dont le nom apparaît le plus souvent sur les livres du temps.

Le licencié **Juan Caxés** [1] nous a laissé aussi six ou sept *autos* composés vers 1610, et dont le mérite littéraire est des plus médiocres. — Il suffira de nommer **Andrés Gil Enríquez** [2], auteur de *La Red*, *la banda y el cuadro* ; — **Luis de Belmonte Bermúdez** (*Renegada de Valladolid*, *Dios es la mejor defensa*, *la Venganza y el amor*, etc., et surtout *El Diablo predicador* [3], pièce curieuse et célèbre qu'on lui attribue sans raison sérieuse et qui n'est qu'une refonte du *Fray Diablo*, de Lope) ; — **Jerónimo de Villaizán** (*A gran mal gran remedio*) ; — **Jacinto Cordero** (*La victoria por el amor*) ; — **Felipe Godínez** ; — l'acteur **Navarro**, qui mit au théâtre le conte de Boccace *Grisélidis*, sous le titre de *La Marquesa de Saluzia llamada Griselda* ; — **Salas Barbadillo** (*El galán tramposo*, *Le galant trompeur*) ; — **Solórzano** (*El mayorazgo*). — Il n'est point jusqu'au Roi Felipe IV, grand amateur de théâtre, qui n'aurait le droit de figurer dans

1. Voyez *Rev. Hispan.*, 1901, p. 83-180.
2. Sur Enríquez, Belmonte, Villaizán, Godínez, Salas, Solórzano, voyez B. A. E., t. XLIV.
3. *Le Diable prédicateur*, trad. p. L. Rouanet, 1901.

Digitized by Google

cette liste, car on lui fait honneur d'un *D. Enrique el Doliente*, d'un *Conde de Esex* ou *Dar la vida por su dama*, du *Diablo predicador* même, et de la plupart des pièces signées : *Un ingenio de esta corte*. Il n'y a aucun droit authentique, mais les intéressés n'eurent garde de réclamer.

*
* *

11. Nous terminerons ce chapitre par quelques mots sur l'œuvre très originale du licencié tolédan **Luis Quiñones de Benavente**. Il ne mourut, il est vrai, qu'en 1679, mais il était né vers la fin du XVIe siècle et renonça au théâtre peu de temps après la mort de Lope de Vega. Il fut, sinon le fondateur, du moins le maître incontesté du petit théâtre (le *género chico* du temps), l'*entremesista* à la mode, et il mérita la faveur dont il jouit par beaucoup d'esprit, de grâce et de savoir-faire. Le titre de son recueil, publié en 1645, donne une idée du genre : *Jocosería, Burlas veras ó reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos, en doze entremeses representados y veinte y quatro cantados. Van insertas seis loas y seis jácaras*[1].

Il fit de l'intermède, cultivé avant lui, un petit tableau — très vivant, très alerte, très malin sans méchanceté, — des travers et des ridicules contemporains. *Las civilidades* (*Les mots à la mode*) ; — *La visita de la Cárcel*, — *El guarda-infantes* (*Le vertugadin*), — *El murmurador* (*La méchante langue*), — *La puente Segoviana*, — *El Licenciado y el bachiller*, — *El Doctor Juan Rana*, — *La capeadora* (jolis croquis d'une aventurière, Doña Gusarapa, et d'un chevalier de *la tenaza*, Don Arrumaco), — *El borracho*, — *El soldado*, et tant d'autres, sont de vrais chefs-d'œuvre en raccourci. Benavente mit à la mode l'intermède chanté, qui devint plus tard la *zarzuela*. Il sut faire du *sainete*, de la *loa*, de la *mojiganga*, de la *jácara* le régal

1. *Colección de Entremeses*, etc., par D. Cayetano Rosell, 2 vol., 1872-1874 (*Libros de antaño*). — Rouanet, *Intermèdes espagnols*, 1897.

Digitized by Google

des gens de goût en même temps que les délices du parterre. C'est plaisir que de voir s'agiter tout ce monde pittoresque, amusant et drôle, très adroite caricature de la réalité. Une bonne édition commentée du *Jocoseria* en dirait long sur la société du temps. Héritier direct de Rueda et de Cervantes, Benavente est le véritable ancêtre de Ramón de la Cruz et des Álvarez Quintero. Il est de pure race espagnole et madrilègne.

Digitized by Google

TROISIÈME PARTIE

DÉCLIN DU SIÈCLE D'OR ET DÉCADENCE

FIN DU XVIIe ET DÉBUT DU XVIIIe SIÈCLE

---

1. *Résumé historique*

Felipe IV (1621-1665). — Carlos II (1665-1700). — *Maison de Bourbon.* Felipe V (1700-1724). — Luis Ier (1724). — Felipe V de nouveau (1724-1746).

Cette période de déclin et de décadence, — que nous ne croyons pas nécessaire de diviser en deux parties, car la seconde ne contiendrait à peu près rien, — nous fait assister à la faillite politique, aussi bien que littéraire, de l'Espagne. Si quelques grands noms font illusion sur la gravité et sur la rapidité de cette décadence, celle-ci apparaît complète dès les dernières décades de ce XVIIe siècle si brillamment commencé.

Lope de Vega précède de peu d'années dans la tombe la plupart des grands écrivains du *Siècle d'or*. Un seul, Calderón, survit encore, mais il reste à peu près seul à soutenir le poids de la gloire passée, et lorsqu'il meurt enfin, en 1681, tout s'éteint et se tait. Sans doute, l'historien peut enregistrer encore bien des noms : le plus souvent ces noms demeurent obscurs. Dans tous les genres, la force créatrice est épuisée ; une vaine et ridicule virtuosité essaie de donner le change, mais la recherche laborieuse de la forme ne réussit qu'à mieux montrer le vide de la pensée. A l'effort désordonné et souvent magnifique de l'âge précédent succède une période de prostration et de lassitude. Pour

Digitized by Google

renouveler l'énergie disparue, la liberté sans doute aurait suffi : elle eût donné peut-être au génie l'inspiration qu'il ne savait plus où trouver. Malheureusement la liberté est absente; la foi ardente et fanatique n'existe même plus, ou elle s'est changée en un formalisme souvent féroce, sans dignité ni sérieux. On tourne à satiété dans le même cercle d'idées vieillies, de formules mortes : on n'aperçoit nulle part un germe de vie, une promesse de renouveau.

Le règne de Carlos II l'*Ensorcelé* (*El Hechizado*, 1665-1700) est peut-être le plus lamentable de toute l'histoire d'Espagne. Un jésuite (le P. Nitard), un bâtard (D. Juan d'Autriche), un favori (Valenzuela) se disputent le pouvoir pendant sa minorité. Les traités d'Aix-la-Chapelle, de Nimègue, de Ryswick, de la Haye arrachent successivement à l'Espagne les derniers lambeaux de son empire en Europe. Toutes les ambitions s'agitent autour du lit de ce malheureux exorcisé qui ne finit pas de mourir. Un grand silence se fait peu à peu et l'historien de la civilisation et de la littérature n'a qu'une chose à faire : traverser, le plus vite possible, cette aride solitude.

Seule la peinture continue à briller quelque temps encore. Le luxe déployé par les princes ou les grands profite du moins aux Beaux-Arts. Sous Felipe IV, dans le seul palais royal de Madrid, on ne compta pas moins de 1.547 toiles de maîtres. Velázquez ne meurt qu'en 1660, Zurbarán en 1662, Murillo en 1682, un an après Calderón. Coello, Carreño, Francisco Rizzi, Valdés Leal, Lucas Jordán, malgré leurs mérites, ne suffisent pas à remplacer de tels maîtres. — Alonso Cano et Juan Martínez Montañés représentent dignement encore la sculpture, mais eux aussi ne seront continués que par des disciples et des copistes sans génie, Pedro de Mena, La Roldana, etc. — En architecture, l'école d'Herrera, de J.-B. de Toledo et de Mora, essayait d'arriver, par l'entassement de masses cyclopéennes, à une impression de grandeur, comme à l'Escorial ou à Valladolid, mais la lourdeur, la froideur de ces lignes rigides et de ces surfaces nues ne provoquent le plus sou-

Digitized by Google

vent qu'un sentiment d'étonnement ou d'ennui. Vers la fin du XVIIe et le commencement du XVIIIe siècle, pour réagir sans doute en un sens opposé, Churriguera († 1725), Josef Donoso, Pedro de Rivera et Narciso Tomé poussent jusqu'à la caricature les exagérations des Italiens Bernini et Borromini, introduites en Espagne par Herrera Barnuevo et Francisco Rizzi. C'est le triomphe du tortillage, des enroulements, des colonnes salomoniques, des lignes brisées et enchevêtrées, des complications ornementales les plus saugrenues, telles qu'on les peut voir au palais de San Telmo, à Séville, sur la façade de l'Hospice de Madrid, au palais de Dos Aguas, à Valence. Churriguera, le Góngora de la pierre, a justement attaché son nom (*churriguerismo* ou *barroquismo*) à ce style baroque, auquel viennent se joindre les mièvreries du style « mignon » ou français.

Dans toutes les branches du savoir, et particulièrement dans l'enseignement à tous ses degrés, le niveau s'abaisse rapidement. A la fin du XVIIe siècle, les Universités découronnées de Salamanque, d'Alcalá ne sont plus que l'ombre de ce qu'elles étaient jadis : au lieu des 10 ou 12.000 étudiants que posséda la première, elle n'en compte plus que deux milliers à peine. Les vices de l'organisation pédagogique, la misère de l'outillage scientifique apparaissent de plus en plus et s'aggravent : ils sont tels qu'ils soulèvent de temps à autre les protestations de quelque témoin attristé : *Vox clamantis in deserto.* Tandis qu'ailleurs les sciences progressent rapidement, elles sont regardées en Espagne avec méfiance ou, tout au moins, avec indifférence ; les riches bibliothèques, les collections amassées par l'Etat ou par les particuliers s'appauvrissent ou s'éparpillent. La misère générale se fait cruellement sentir dans le domaine de l'enseignement, et l'*analfabetismo* gagne toutes les classes de la société. En présence d'une si déplorable situation, attestée par les contemporains eux-mêmes, on ne s'étonnera pas de la médiocrité de la production littéraire.

En réalité, la période d'un siècle qu'embrasse ce cha-

Digitized by Google

pitre de la décadence peut se subdiviser en deux parties. La première, qui s'étend jusqu'à l'avènement de la dynastie des Bourbons de France, forme le déclin de l'âge d'or : elle nous fait constater l'appauvrissement assez rapide du génie littéraire espagnol et nous mène jusqu'aux plus tristes années de cette décadence. La seconde, que nous étendrons jusqu'à l'avènement de Fernando VI, c'est-à-dire presque vers le milieu du XVIIIe siècle, nous fera assister aux premiers efforts, tentés par les souverains ou par leurs conseillers, pour remédier, par des mesures administratives, aux maux les plus urgents et pour restaurer les lettres et les arts. Ces efforts et ces réformes — inspirées par une imitation presque exclusive de la France, et bientôt de l'Italie — commencèrent à porter leurs fruits pendant les règnes de Fernando VI et surtout de Carlos III, qui inaugurent une nouvelle époque de restauration.

* * *

2. *Coup d'œil sur les littératures étrangères contemporaines.* — A la période de décadence que nous allons résumer correspond, en *France*, l'apogée et l'épanouissement de la littérature classique : le contraste est saisissant. Dans tous les genres, les chefs-d'œuvre abondent. Ils sont tellement connus que nous ne jugeons plus utile de les énumérer : qui ignore le siècle de Louis XIV? — Nous nous bornerons à rappeler que l'imitation des œuvres espagnoles par nos écrivains, surtout du théâtre et du roman, très fréquente dans la première partie du XVIIe siècle, est encore sensible dans la seconde, quoique l'on perde évidemment l'habitude de ces emprunts, qui deviennent de plus en plus rares. « Après Gil Blas, dit justement M. Lanson, l'Espagne se retire de chez nous pour ne revenir qu'avec le romantisme. » Lorsque la riche floraison de génies qui illustrèrent le règne de Louis XIV disparaît, une révolution dans les idées, dans la philosophie, dans les conceptions politiques, plus encore que dans l'idéal littéraire, commence à se

Digitized by Google

manifester. Mais, en France, l'énergie de la race, si elle se transforme, ne s'épuise pas du moins, et un nouveau grand siècle littéraire et artistique reçoit et accepte, sous bénéfice d'inventaire, l'héritage du précédent, qu'il ne laissera point péricliter. Avant le milieu du XVIIIe siècle, Voltaire avait déjà écrit ses *Lettres anglaises* (1734), son *Œdipe* (1718) et ses *Lettres sur Œdipe* (1719), *Brutus* (1730), *La Henriade* (1723), le *Discours sur l'homme* (1738); — Montesquieu, les *Lettres persanes* (1719), les *Considérations sur les Romains* (1734), l'*Esprit des Lois* (1748). — Lesage, Marivaux, l'abbé Prévost, dans le roman; au théâtre, Voltaire, Lamotte, La Chaussée (*Préjugé à la mode*, 1735), Dancourt, Destouches (*Le glorieux*, 1732), Marivaux (*Jeu de l'amour et du hasard*, 1734), Piron (*Métromanie*, 1738), Gresset (*Le Méchant*, 1745); — dans les genres en prose, Vauvenargues, Diderot, Buffon, Rollin, Saint-Simon, soutenaient avec éclat la prépondérance des lettres françaises. On pressent déjà d'autre part les progrès de la philosophie et des sciences.

*
* *

L'*Italie*, pendant cette période, suit, en littérature, à peu près les mêmes destinées que l'Espagne, quoique chez elle la décadence n'ait été ni si complète, ni si rapide. Marino fut pour elle ce qu'avait été Góngora pour l'Espagne. Testi (1593-1646), Filicaja (1642-1707), Guidi (1650-1712), Menzini (1646-1704), Redi (1626-1697), auxquels il faut joindre, à partir de 1690, les *Arcadiens* (Gravina, Crescimbeni, Frugoni), Zappi, Rolli, puis Spolverini, Forteguerri, Varano et surtout Salvator Rosa (1615-1673), s'efforcent de réagir, dans la poésie, contre cette influence funeste. Le théâtre s'honore des noms de Zeno (1668-1750), de Maffei, l'auteur de *Mérope* (1675-1755), de Conti et de Métastase (1698-1782), en attendant Goldoni (1707-1793). — Dans les sciences historiques, Giannone, Vico, Muratori se distinguent par des mérites divers. La critique littéraire est assez florissante, mais la gloire la plus certaine de l'Ita-

Digitized by Google

lie, pendant ce siècle, est due peut-être aux savants, les Viviani, les Redi, les Cassini (J. Dominique, † 1712, et Jacques, † 1756), les Galilée († 1642), les Torricelli (1608-1674).

*
* *

Pendant cette période, la littérature, en *Angleterre*, compte bien des noms glorieux ; — dans la poésie, ceux de Dryden, qui ne meurt qu'en 1701, de Young (1681-1765), de Pope (1688-1744), de Ramsay (1686-1758), de Thompson (1700-1748), de Gray (1716-1771) ; — dans la prose, ceux de Daniel Defoe (1661-1731), de Swift (1667-1745), d'Addison (1672-1719), de Richardson (1689-1761), et, plus tard, de Johnson (1709-1784), de Sterne (1713-1768), de Goldsmith (1728-1774). L'Angleterre — comme toutes les autres nations — subit d'abord l'influence de la littérature française, en attendant qu'elle réagisse sur elle, ce qui se produira dès les premières décades du XVIIIe siècle. Son influence sur l'Espagne ne sera toutefois sensible que dans la deuxième moitié du siècle, et elle s'exercera en grande partie indirectement, par l'intermédiaire de la France.

Digitized by Google

CHAPITRE PREMIER

LA POÉSIE ET LE THÉATRE

3. ***La poésie lyrique*** [1]. — Une abondance stérile caractérise la poésie lyrique pendant cette période; son histoire n'est qu'un monotone défilé de noms obscurs. Ceux mêmes de Solís, de Melo, d'Antonio de Mendoza, seraient ignorés aujourd'hui, si ces auteurs n'avaient écrit que leurs vers lyriques. Le seul poète qui sorte quelque peu du vulgaire est le comte **Bernardino de Rebolledo** (1597-1676), ambassadeur en Danemark, dont les œuvres se publièrent à Cologne (1650) et à Copenhague (1655), ce qui, tout au moins, leur constitue une sorte d'originalité. Elles forment quatre volumes dans l'édition de 1778, et embrassent, sous le titre général de *Ocios*, différents genres (*Selvas políticas*, *Selva militar*, *Selvas dánicas*, etc.). — Quant aux recueils de poésies publiés par doña **Violante de Ceo** (1646), — **Jerónimo Cáncer y Velasco** (1650), — **López de Zárate** (1651), — **Moncayo** (1652), — **La Torre**, — **Cubillo de Aragón** (1654), — **Rozas** (1662), — **Vergara** (1663), — **Ulloa** (1674), — **Salazar** (1677), ainsi que ceux, aujourd'hui plus ignorés encore, d'**Enciso**, — **Quirós**, — **Evia**, — **Sor Inés de la Cruz** (1651-1695), la trop fameuse *Monja de Méjico*, qui fit des vers gongoristes et des comédies, — **Candamo**, — **Lucio y Espinosa**, — **Marchante**, — **Montoro**, — **Negrete**, — le père **Jerónimo Pérez de los Agonizantes**, ce sera assez sans doute (et peut-être trop), que de les énumérer ici.

1. Voyez les t. XLII, LXI, LXIII, LXVII de la B. A. E.

Digitized by Google

*
* *

4. *Le Théâtre.* — Le théâtre du moins nous offre encore un nom illustre et quelques autres justement célèbres. Ce fut lui, en somme, qui jeta les dernières lueurs de gloire sur cette société agonisante.

Pedro Calderón de la Barca est, en effet, avec Lope de Vega, le plus complet et le plus parfait représentant de l'art dramatique espagnol. Fils d'un hidalgo originaire de la *Montaña* de Reinosa, et d'Ana María de Henao (Hainaut) y Riaño, il étudia, comme son illustre prédécesseur, au collège impérial des Jésuites à Madrid, puis, à partir de 1614, à l'Université de Salamanque. Ses premiers essais et ses premiers succès datent de 1620-1625. De 1625 à 1635, il sert dans l'armée, en Lombardie et dans la Flandre, non sans revenir de temps à autre à Madrid, où quelques-unes de ses aventures firent du bruit. Il commence alors à se distinguer au théâtre. Le Roi consacre ses succès par un habit de Saint-Jacques et l'octroi de lettres de noblesse (1636). Mais il ne lui permet d'aller servir dans l'artillerie, pendant la guerre de Catalogne, que lorsqu'il eut mis la dernière main à la comédie : *Certamen de amor y celos.* Il obtint au retour une pension de trente écus par mois. Il fut ordonné prêtre en 1651, puis nommé chapelain de la chapelle des *Reyes Nuevos* de la cathédrale de Tolède (1653), chapelain honoraire du Roi, avec pension (1663), enfin « chapelain majeur » en 1666. Il mourut le 25 mai 1681.

Son œuvre[1], à la différence de celle de Lope, est presque exclusivement dramatique, car on peut négliger quelques poésies de circonstance (*San Isidro*), quelques méditations

1. B. A. E., t. VII, IX, XII et XIV. — *Tesoro* d'Ochoa, t. III (2 comédies, 4 *autos*). — *Bibliot. clásica*, t. XXXVI-XXXIX (20 pièces).

Digitized by Google

religieuses en vers : *Sur la mort*, *Psalle et Sile*, *La glace*, *A Chloris*, un discours *Sur les quatre fins dernières*, un poème sur la *Nobleza de la Pintura*, une *Defensa de la comedia*, etc.

Dans une lettre du 24 juin 1680, en réponse à une question du duc de Veragua, Calderón déclare avoir écrit soixante-dix *autos sacramentales* et cent onze comédies, soit cent quatre-vingt-une pièces dramatiques. Son biographe et éditeur lui en attribue en outre onze en dehors de ce catalogue, plus sept en collaboration, et d'une authenticité d'ailleurs douteuse. D'autre part, neuf des comédies reconnues par l'auteur ne nous sont point parvenues. En ajoutant au catalogue caldéronien une vingtaine d'*entremeses*, *mojigangas* et *jácaras*, on obtient un nombre de pièces qui, sans approcher de celui de Lope, est encore respectable. Calderón ne publia lui-même qu'un volume de douze *autos* en 1677 ; il ne paraît pas être intervenu dans la publication partielle de quarante de ses comédies en 1640, 1641, 1664, 1674 et 1677. Son ami, Juan Vera Tassis y Villaroel, fit paraître les comédies, d'après les originaux, à ce qu'il assure, en neuf volumes, de 1682 à 1691. Les soixante-douze *autos* furent édités en 1717, en six parties, par Pedro de Pando y Mier.

On peut dire qu'il n'est aucun des genres dramatiques traités par Lope de Vega qui ne se retrouve aussi chez Calderón. Ce dernier n'a en cette matière rien inventé, ni rien ajouté. Son originalité n'est point dans la forme. La seule différence, c'est que Lope, au début du moins, a encore à défendre une cause, à faire prévaloir un type, qui est fixé et indiscuté au temps de son successeur. Pour simplifier, on peut s'en tenir, dans l'examen de son œuvre, aux divisions suivantes :

1° Les drames ou tragédies sur des sujets historiques ou sur des sujets de pure invention.

2° Les comédies de *capa y espada*.

3° Les pièces religieuses, comprenant les *Autos*, les comédies de Saints, et certaines pièces à sujet théologique.

4° Les genres secondaires et accessoires.

Digitized by Google

Nous pouvons laisser de côté ce dernier groupe, qui comprend quelques pièces à grand spectacle, drames mythologiques, féeries, *zarzuelas*, *sainetes*, *bailes*, etc., et qui a, chez Calderón, peu d'importance et peu de mérite.

1° Les *drames historiques* sont empruntés aux histoires anciennes ou étrangères et à l'histoire nationale. Dans les uns comme dans les autres, l'auteur prend avec l'histoire les libertés les plus extraordinaires. Qu'il s'agisse de l'Orient, comme dans *La Hija del aire* (ou Sémiramis) et la *Gran Cenobia*, ou de l'histoire grecque, comme dans *Duelos de amor y lealtad;* de celle de Rome, comme dans *El Segundo Escipión* et *Las armas de la Hermosura* (Coriolan), ou des temps modernes, comme dans *El Cisma de Inglaterra* (Henri VIII et Ana Bolena), le moindre de ses soucis est la vérité historique. Non seulement il ne se préoccupe en aucune façon de remonter aux sources, comme faisait l'auteur d'Horace ou de Cinna, mais il semble accumuler à plaisir les erreurs, les anachronismes, les confusions les plus burlesques. Il va sans dire que la géographie n'est pas plus que l'histoire à l'abri de pareils attentats. Il n'a point, — à défaut de science, — cette divination de l'histoire, si remarquable chez l'auteur de la *Mort de César*. Il n'y a chez lui ni Grecs, ni Romains, ni Arabes, ni Anglais : il n'y a que des Espagnols, avec toutes les passions et tous les préjugés des contemporains de Felipe IV et de Carlos II. D'où vient cela ? Est-ce ignorance ? Assurément non. Calderón, sans être un érudit, était un lettré. Ironie ? Pas davantage : l'ironie n'est point dans le caractère de Calderón. Peut-être y faut-il voir plutôt une sorte de condescendance dédaigneuse pour un auditoire en majeure partie populaire, dont il fallait ménager l'ignorance ou les préjugés. L'auteur subordonnait tout à l'intérêt dramatique, conformément à la tradition de la *comedia*, et considérait la donnée historique comme une matière libre que le caprice individuel et le génie national travaillaient à leur guise.

Digitized by Google

Les sujets espagnols présentent naturellement plus de vérité. Mais la part de l'histoire y est réduite à peu de chose. Ce ne sont guère que des anecdotes, vraies ou légendaires, auxquelles sont mêlés certains noms historiques. (Voy. *La Niña de Gómez Arias*, — *Amar después de la muerte*, — *El postrer duelo de España*, *Le dernier duel en Espagne*, etc.). Il n'y a guère que le *Sitio de Bredá* qui ait quelque chose de vraiment historique; mais c'est moins un drame, à proprement parler, qu'une suite de tableaux militaires, une intéressante illustration des *Lanzas*, de Velázquez.

Le chef-d'œuvre de Calderón, en ce genre semi-historique, c'est sans contredit *El Alcalde de Zalamea*, d'un sujet si dramatique, d'une intrigue si fortement et si simplement construite, de caractères si espagnols et si humains cependant, par exemple ceux de l'*Alcalde de monterilla*, Pedro Crespo, très digne des héros roturiers de Lope, du fameux mestre-de-camp Lope de Figueroa, belle figure de soldat, souvent portée à la scène, de don Mendo, pauvre hidalgo ridicule, cousin de celui du *Lazarillo*, de *D. Quichotte* ou de *D. Toribio* (de *Guárdate del agua mansa*), sans compter le soldat Rebolledo, la cantinière La Chispa et le capitaine Ataïde.

Quoique Calderón doive beaucoup ici à Lope de Vega, qu'avait aussi inspiré cette *historia verdadera* (réellement arrivée en août 1580), on sent qu'il a puisé directement dans son expérience et ses souvenirs de soldat. Pourquoi faut-il que cette admirable pièce, d'un style en général si fort et si rapide, soit déshonorée, çà et là, par un insupportable conceptisme, comme dans la confession d'Isabel ?

Les drames de Calderón les plus caractéristiques, les plus originaux, sont ceux fondés sur le sentiment de l'honneur, *El Médico de su honra*, — *Á secreto agravio secreta venganza* (*A secret outrage secrète vengeance*), — *El pintor de su deshonra*, — *El Tetrarca de Jerusalén ó el mayor mónstruo, los celos*, etc. — Remarquons-le : ce mot d'honneur a ici un sens très particulier et très précis. Il exprime le sentiment

Digitized by Google

chatouilleux de l'honneur conjugal, que le moindre soupçon suffit à ternir. Il se manifeste par une jalousie féroce ; il provoque des vengeances d'une cruauté raffinée. Car, s'il ne dépend pas de nous de prévenir toute atteinte à cet honneur, nous pouvons toujours ou bien empêcher que l'injure ne soit publiée (et l'injure secrète laisse l'honneur sauf), ou bien punir le coupable : honneur est donc ici synonyme de réputation. Dans les trois premiers drames cités plus haut, c'est toujours un mari (Gutierre de Solís, Lope de Almeida, Juan de la Roca respectivement) qui a, ou s'imagine avoir, des motifs de se croire trompé et qui tire de sa femme et du complice (vrai ou supposé) une vengeance sans pitié. Les histoires et les mémoires du temps, depuis Pellicer jusqu'à Mme d'Aulnoy, nous prouvent surabondamment que nulle part le théâtre ne s'est inspiré plus directement des mœurs contemporaines, et c'est sans doute parce qu'il exprimait plus fidèlement et plus énergiquement que tout autre des passions essentiellement nationales que Calderón est resté si populaire. L'acte atroce de Solís (dans *El Médico*), qui force un chirurgien à ouvrir les veines de sa femme, soupçonnée mais innocente, et qui trempe sa propre main dans ce sang pour laver la tache qu'il pense voir sur son blason, n'indignait et ne scandalisait personne. Le sentiment populaire non seulement l'absolvait, mais le glorifiait. Est-il vrai, comme on l'a soutenu, qu'au fond, Calderón réprouvait, *ex toto corde*, de telles aberrations? Pour ma part, je ne le crois pas. Il devait penser, sur ce point, comme tous ses contemporains, ou comme l'auteur d'*Othello*. Mais ce qui fait qu'Othello est plus touchant que Solís ou qu'Hérode, Tétrarque de Jérusalem, c'est qu'il est encore plus préoccupé de son amour que de son honneur, et que d'ailleurs la passion parle chez Shakspeare un langage bien autrement vrai, simple et fort que chez Calderón. La métaphysique alambiquée de ce dernier ne ressemble guère au langage de l'amour, malgré d'admirables passages qui peuvent rivaliser avec ceux du *More de*

Digitized by Google

Venise. (Comparez, par exemple, la chanson *du Saule* avec le vieux romance *Ven, muerte, tan escondida*, du *Tetrarca*.)

2° *La Comédie de mœurs* ou *de cape et d'épée* n'est pas la partie la plus originale du théâtre de Calderón, ni celle qui renferme ses plus indiscutables chefs-d'œuvre ; mais elle conserve encore chez lui tout son intérêt et fournit des modèles du genre : *La Dama duende* (*La dame fantôme*), *No hay burlas con el amor* (*On ne badine pas avec l'amour*), — *El secreto á voces* (*Le secret sur les toits*), — *El astrólogo fingido*, — *Hombre pobre todo es trazas* (*Pauvreté donne de l'esprit*), — *El alcaide de sí mismo* (*Le geôlier de soi-même*), — *Mañanas de Abril y Mayo*, — *Antes que todo es mi Dama*, — *Guárdate del agua mansa* (*Méfiez-vous de l'eau qui dort*), etc. D'ailleurs aucune modification essentielle ; mêmes lois, mêmes procédés de composition et de style, et aussi mêmes mérites et mêmes défauts. Nous nous bornerons donc aux remarques suivantes.

La première, c'est la grande ressemblance de toutes ces comédies : rien de plus facile que de tracer *a priori* le patron, l'argument-type de toutes ces productions, et effectivement, M. Menéndez y Pelayo et M. Damas-Hinard l'ont fait. Nous retrouvons aussi les mêmes personnages, les *galanes*, les pères et les frères, gardiens tyranniques de l'honneur familial, les *Damas* plus énergiques, mais moins femmes que chez Lope ou Tirso, les *graciosos* et les soubrettes, beaucoup moins plaisants que chez ce dernier. Quant aux situations, aux péripéties, elles sont plus identiques, plus uniformes qu'ailleurs, et Calderón en reconnaît lui-même la monotonie :

Es comedia de D. Pedro
Calderón, donde ha de haber,
Por fuerza, amante escondido
Ó rebozada mujer.

Parmi ces inévitables *lances de Calderón*, citons : le retour imprévu du père, la cachette, le changement de vêtements,

Digitized by Google

la méprise sur la personne, le duel, le coup d'épée. Non moins connus sont les accessoires, les « ficelles » : le voile (*la tapada*), la *capa*, le flambeau éteint et rallumé au bon moment, le meuble tournant, les portes cachées, la maison à deux portes, le travesti, etc., etc. On comprend dès lors le rôle essentiel du hasard, *Casualidad*, qui est, au fond, le principal personnage. Le dénouement, ne résultant ni de la logique des caractères ni des données de l'intrigue, reste toujours imprévu. S'il ne satisfait point la raison, il pique du moins la curiosité. C'est, en somme, un vrai vaudeville.

Où est le mérite? Il est d'abord dans l'extraordinaire fécondité d'invention dans le détail. Ces combinaisons, quoique formées des mêmes éléments, varient à l'infini. Ces *ficelles* appartiennent toujours au même écheveau, mais elles sont si joliment embrouillées et dénouées, d'un tour de main si preste, que Scribe, Sardou et Labiche devraient s'avouer vaincus. Il est aussi dans l'exacte peinture des mœurs. Lope est plus abondant, Tirso plus réaliste, Alarcón plus profond, mais Calderón dégage mieux le type et l'esprit du temps. Génie essentiellement synthétique, il peint, non les individus, mais l'époque. Psychologiquement, ses personnages n'existent pas; historiquement, ils sont très exacts. A tel point, que l'on pourrait commenter une bonne partie de son théâtre rien qu'avec les notes de voyage de Mme d'Aulnoy.

3° *Pièces religieuses et philosophiques.* — Calderón, selon Schlegel, a été « le poète du Ciel ». Il a été du moins incontestablement supérieur à tous ses compatriotes dans l'*Auto sacramental*, petite composition dramatique en un acte, en l'honneur du Saint-Sacrement, jouée sur les *Carros*, ou estrades roulantes, en pleine place publique, le jour de la Fête-Dieu (*Corpus*). Ce genre, éminemment national, a paru « grotesque » au protestant Ticknor, un « amas d'absurdités » à Sismondi. Jovellanos, quoique espagnol et catholique, y voyait une *superticiosa costumbre*, et il fut prohibé en 1765. La critique moderne s'est montrée plus

Digitized by Google

large, et en a reconnu le mérite artistique. Ces pièces allégoriques, à grand spectacle, payées par les municipalités, exigeaient une prodigieuse fécondité d'imagination, puisque le thème restait toujours le même. Nul n'y a égalé Calderón, qui en a laissé près de quatre-vingts. Sa grande puissance lyrique s'y donne libre carrière et c'est là qu'il faudrait chercher ses inspirations poétiques les plus fraîches et les plus brillantes (voy., par exemple, *El divino Orfeo*, *La primera Flor del Carmel*, *La Vida es Sueño*, etc.).

Les *Comedias de Santos* sont aussi très nombreuses chez Calderón, soit qu'il en emprunte le sujet à la Bible (*Judas Macabeo*, — *Sibila de Oriente*, — *Cabellos de Absalón*), soit qu'il le cherche dans le nouveau Testament (*Margarita preciosa*, — *Virgen del Sagrario*, — *Virgen de la Almudena*, — *Las cadenas del Demonio* (*S. Bartolomé en Armenia*), ou dans l'histoire religieuse (*La aurora en Copacabana*, — *El gran Principe de Fez*, — la *Exaltación de la Cruz*, ou Héraclius et Chosroés). — *Le prince constant* (*El principe constante*), antérieur à 1635, est, en ce genre, le chef-d'œuvre de notre auteur. Le sujet est la captivité et la mort, chez les Berbères de Fez, de l'Infant Fernando, fils de Juan I, roi de Portugal (1385-1433). La scène se passe en 1437-1443. Le drame pourrait figurer dans la série historique, mais il respire un tel enthousiasme chrétien, une telle ferveur de prosélytisme qu'il mérite d'être placé parmi les pièces religieuses. Le souffle épique et l'inspiration lyrique se mêlent heureusement au drame dans le *Principe*.

Enfin trois autres chefs-d'œuvre de Calderón donneront une juste idée de ce que nous avons nommé le *drame philosophique et religieux*, ou plus simplement *théologique* : c'est la *Vida es sueño* (*La vie est un songe*), — le *Mágico prodigióso*, — et la *Devoción de la Cruz*.

L'idée philosophique qui se dégage de la *Vida es sueño*[1] c'est que l'homme de la nature est une sorte de bête sau-

1. Editions annotées, par Max Krenkel (avec le *Prince Constant*), Leipzig, 1881 (Allemand), — par F. Morère, Paris, Garnier.

Digitized by Google

vage qui ne triomphe de ses instincts grossiers que par la raison. C'est cette raison qui lui montre que tout ici-bas est passager, illusion et songe, et qu'il n'y a de vérité et de réalité que dans le monde éternel de l'au-delà : thèse à la fois platonicienne et chrétienne. Le plan est des plus simples. Le premier acte renferme l'exposition, et nous fournit les éléments de la fable, dont les racines plongent dans les plus lointaines traditions orientales. Le deuxième et le troisième actes montrent respectivement le triomphe de la Bête et celui de la Raison. Le seul personnage vraiment original est celui de Sigismond : c'est aussi l'un des plus profonds et des plus suggestifs de tout le théâtre espagnol. — Par malheur, le style cultiste, les jeux de mots, les calembours même déparent cruellement cette originale inspiration, alourdie par l'inutile intrigue de Clotaldo et de Rosaura.

El Mágico prodigioso[1], dont les éléments sont puisés dans Métaphraste, dans la *Légende Dorée* et dans le *Flos Sanctorum*, développe un sujet à peu près analogue à celui de l'*Esclavo del Demonio* de Mira de Mescua. Il fait aussi songer à la légende du docteur Faust. La portée religieuse du sujet ne nuit point à l'intérêt purement humain, mais les incidents romanesques, les anachronismes de mœurs, le caractère incohérent du démon, le pédantisme scolastique, les fades plaisanteries des *graciosos*, Moscón et Clarín, sans parler de l'inévitable gongorisme, nous empêchent trop souvent d'admirer pleinement.

La *Devoción de la Cruz* est le plus curieux peut-être des drames théologiques, « le chef-d'œuvre de l'art chrétien », selon ceux-ci, « un défi à la raison et au bon sens », selon ceux-là. Le sujet est très analogue à celui du *Condenado por desconfiado*, de Tirso, ou du *Purgatorio de San Patricio*, de Calderón lui-même : le mérite de la dévotion à la croix est tel qu'il peut effacer tous les crimes. Le drame, fondé sur cette doctrine, est émouvant et pathétique ; mais, au point de

1. Édit. Morel-Fatio, Heilbronn, 1877.

Digitized by Google

vue purement humain, il est incompréhensible. Comment concilier, chez Eusebio et Julia, les deux protagonistes, tant de piété et tant de crimes? Et comment expliquer logiquement de si brusques révolutions psychologiques? N'est-ce point vraiment abuser du miracle et de la crédulité des spectateurs?

La gloire de Calderón a eu des destinées diverses. Elle subit une éclipse presque complète au XVIIIe siècle en Espagne, et c'est à l'étranger, particulièrement en Allemagne, qu'elle recommença à briller d'un vif éclat dans la première partie du XIXe siècle. Et cependant, la vérité qu'exprime son théâtre est toute relative, locale, espagnole. Ce qui manque le plus à cet art, sauf en quelques rares pièces, c'est la vérité humaine, éternelle : nulle part n'apparaît mieux le *particularisme* de la littérature espagnole. Et c'est pourquoi, en dépit des efforts — d'ailleurs suspects — des érudits d'outre-Rhin, la renommée de Calderón cède de plus en plus devant celle de Lope de Vega. Du moins, sa valeur documentaire reste intacte et, en grande partie aussi, son mérite artistique. Chez lui, la comédie, dont il a renforcé les ressorts, gagne en netteté et en force dramatique ce qu'elle perd en liberté et en aisance. Il eut des qualités rares : une imagination à la fois puissante et délicate, l'instinct du drame, l'art de concentrer une situation dans une action claire et rapide. Le dessin est net et sobre. Il a, dans le style, beaucoup de vigueur et de poésie, qui dégénèrent parfois, il est vrai, en recherche subtile et en déclamation. Son théâtre est l'un des plus *lyriques* qui existent : c'est là peut-être sa principale originalité. Son imagination conçoit, son âme sent, son esprit fixe la pensée sous une forme poétique. Beaucoup plus que les prétendus « lyriques » de son époque, il a eu dans le cerveau, dans les veines, dans l'oreille, ce qu'il a appelé lui-même, d'une expression bien espagnole, *la música de la sangre*, ce rythme naturel et interne auquel se plie inconsciemment le verbe de ceux que la muse a élus. Avec Calderón la

Digitized by Google

comédie a donné tout ce qu'elle devait donner; on peut dire qu'elle meurt avec lui.

*
* *

5. *Autres auteurs dramatiques*[1]. — Parmi les dramatiques de la génération de Calderón, qui d'ailleurs le précèdent presque tous au tombeau, deux ou trois se montrent encore dignes de l'héritage que leurs devanciers leur ont légué.

Francisco de Rojas Zorrilla (né en 1607, mort après 1660) est resté pour la postérité l'auteur de *García del Castañar* ou *Del Rey abajo ninguno* (*Sauf le Roi, personne*). Les critiques espagnols ne tarissent pas d'éloges; c'est une des rares pièces dont les étudiants connaissent quelques vers, et que le public prend encore plaisir à voir jouer. Elle mérite en grande partie sa réputation; elle contient de belles scènes de loyauté chevaleresque. Le caractère de García, quoiqu'il trouve bien des modèles chez Lope, a de la grandeur et du charme. Il y a, mêlé à des scènes énergiques, un lyrisme délicat et plein de fraîcheur, un sentiment de la nature assez rare, mais il n'existe d'autre caractère dans la pièce que celui de García. Les monologues et les tirades sont parfois insupportables de gongorisme; les jeux de mots alternent avec les grossièretés. D'ailleurs, la réputation de ce drame, en grande partie méritée, a fait injustement tort aux autres comédies de Rojas, par exemple à *Entre bobos anda el juego* (*A finaud, finaud et demi*), sorte de vaudeville à quiproquos, très amusant, dans le goût de ceux de Calderón; — *Obligados y ofendidos, y gorrón de Salamanca* (*Obligés et offensés ou le pique-assiettes de Salamanque*), intéressante pour l'étude des mœurs, préjugés et coutumes de l'époque, avec une intrigue, comme toujours, subtile et enchevêtrée, mais assez régulière; — *Donde hay agravios no hay celos, y*

1. B. A. E., t. XLVII et XLIX.

Digitized by Google

amo criado (*Où il y a offense, point de jalousie, ou le maître domestique*), original du *Jodelet, maître et valet*, de Scarron; — *Lo que son mujeres*, étude de psychologie féminine, « comédie sans mariage ni meurtre »; — la *Traición busca el castigo* (*Trahison réclame châtiment*), imitée par Le Sage (*Le traître puni*). D'ailleurs, Rojas a beaucoup fourni aux imitateurs étrangers : Thomas Corneille lui doit *D. Bertrand de Cigarral* et *Les Généreux Ennemis*, Scarron, son *Don Japhet d'Arménie*, et Rotrou une bonne partie de *Venceslas*.

Agustín Moreto y Cabaña (1618-1657) a laissé une cinquantaine de comédies, mais un grand nombre d'entre elles ne sont que des imitations ou des arrangements d'autres œuvres antérieures. Toutes précédèrent son entrée dans les ordres, en 1657. Il fut le protégé du cardinal Baltasar de Moscoso, archevêque de Tolède, qui le nomma recteur du collège du Refuge. Si son originalité est discutable, vu le nombre considérable de ses imitations signalées, il faut reconnaître qu'il n'imita souvent que pour améliorer. C'est ainsi que la jolie pièce *El Infanzón de Illescas* (*Le seigneur d'Illescas*), attribuée par les uns à Lope et par les autres à Tirso, devient plus intéressante encore et plus parfaite dans *El valiente Justiciero*, l'un des plus beaux drames chevaleresques du théâtre espagnol. De même *El desdén con el desdén* (*Vaincre dédain par dédain*) n'est guère que *Los Milagros del desprecio*, de Lope, mais la charmante comédie de Moreto, si juste, si vraie, si élégante, laisse derrière elle l'esquisse de Lope. *La ocasión hace el ladrón* rappelle de très près la *Villana de Vallecas*, de Tirso; mais, si elle ne la surpasse pas, elle n'est pas du moins indigne de ce modèle. *El lindo don Diego* (*Le joli D. Diego*) nous présente un amusant portrait de fat dans un cadre bien approprié. Enfin *Trampa adelante* (*En avant, la ruse!*) est un modèle de la comédie dite de *figurón*, où le portrait tourne au type et même à la caricature. Citons encore *De fuera vendrá...* (*De dehors viendra... qui dehors*

Digitized by Google

nous jettera), — *La confusión de un jardin*, — *El marqués del Cigarral*, attribué à **Alonso del Castillo Solórzano**, dans la *Parte 46ª de Varios* (1679); et dans un autre genre, *Los Jueces de Castilla*, comédie historique. Le théâtre de Moreto, par sa valeur pychologique, par la simplicité relative des plans et des intrigues, par sa gaieté franche et spirituelle, ainsi que par la netteté et le bon goût de l'expression, mérite de rester classique.

*
* *

6. Parmi les derniers soutiens de la comédie espagnole[1] figure, à l'ombre de Calderón, **Antonio Coello**, mort en 1652, auquel on attribua le *Diablo predicador*, une part de collaboration dans *El conde de Esex*, dans la *Baltasara* et *El Pastor Fido*, — l'*auto El Reino en Cortes*, — la comédie *El Robo de las Sabinas*, — *El dicho, hecho*, — *Los dos Fernandos de Austria*, — *la Tragedia más lastimosa de amor*, — *Los empeños de seis horas* (*Les engagements de six heures*). Il a semé beaucoup de poésies dans les recueils du milieu du siècle.

Álvaro Cubillo de Aragón († 1664) fut l'un des plus féconds dramatiques de cette époque, mais une douzaine seulement de ses nombreuses comédies ont été conservées: *Las muñecas de Marcela* (*Les poupées de Marcelle*), qui contient une idée originale, — *El Señor de Noches Buenas*, — *La honestidad defendida de Elisa Dido*, — *la Perfecta casada*, — *El Rayo de Andalucia*, quelques pièces religieuses. Ses œuvres poétiques sont contenues dans son *Enano de las Musas* (*Le nain des Muses*) (1654).

Juan Bautista Diamante († vers 1685) publia deux recueils, en 1670 et 1674, comprenant chacun douze comédies et

1. Voyez, sur les dramaturges de la deuxième moitié du XVIIe et de la première moitié du XVIIIe siècle, la B. A. E., t. XLVII et XLIX (26 auteurs).

Digitized by Google

zarzuelas, mais qui sont loin de réunir toutes ses œuvres. C'est ainsi que l'une des plus importantes, *El honrador de su padre* (*Le vengeur de son père*), publiée en 1658, au tome XI des *Comedias escogidas*, n'y figure point. Cette pièce est une imitation du *Cid* de Corneille, lequel, on le sait, suivait de près les *Mocedades*, de Castro. A son tour, l'*Honrador*, de Diamante, inspira l'*Honrador de sus Hijos*, de **Francisco Polo** (1662). Parmi les autres productions de cet auteur populaire, citons *Santa Teresa*, — *María Estuarda*, — *El cerco de Zamora*, — *El defensor de El Peñon*, — et deux *Zarzuelas*, *Alfeo y Aretusa*, et *Jupiter y Semele*.

L'auteur de la *Conquête de Mexico*, **Solís** (voy. p. 359), écrivit aussi pour la scène, mais ses succès y furent médiocres. Neuf de ses pièces furent imprimées en 1681. Les meilleures sont : *El amor al uso* (*L'amour à la mode*), — *Un bobo hace ciento* (*Un sot en fait cent*), — *El Doctor Carlino*, — *La Gitanilla de Madrid*. De plus, un grand nombre de *loas* et *sainetes*, assez médiocres ou insignifiants, se trouvent dans son recueil de *Varias poesías*, *sagradas y profanas*, 1692.

Juan de Matos Fragoso (1614-1689), quoique portugais de naissance, n'écrivit qu'en espagnol. Ses pièces de théâtre sont très nombreuses et commencèrent à s'imprimer dès 1653. On en connaît environ une quarantaine, dont douze parurent en 1658. Les moins insignifiantes sont *El yerro del entendido* (*l'Erreur du bien informé*), — *El galán de su mujer*, — *La dicha por el desprecio* (*Le bonheur par le mépris*), — *Lorenzo me llamo y carbonero de Toledo* (*Je me nomme Lorenzo, ou le charbonnier de Tolède*), — *El redentor cautivo*.

Francisco Antonio de Bancés Candamo (1662-1704) et **Juan de la Hoz Mota** moururent l'un et l'autre dans les premières années du XVIIIe siècle, ils occupaient d'assez hautes situations dans l'Administration. Ils écrivirent beaucoup. Mais le premier réussit surtout dans le drame

Digitized by Google

lyrique ou *zarzuela;* et du théâtre du second il n'a guère survécu que le *Castigo de la miseria.*

Francisco de Leiva (*El honor es lo primero, — La Dama presidente*); — **Cancer y Velasco** (*San Ginés*); — **Antonio Sigler de Huerta** (*No hay bien sin ajeno daño, — Nul bien sans mal d'autrui*); — **Fernando de Zárate**, que l'on est tenté d'identifier avec *Enríquez Gómez* (voy. p. 362), et dont quelques œuvres (*Quien habla más obra menos, Beau parleur agit peu; — La presumida y la hermosa*) eurent beaucoup de succès; — le juif **Miguel de Barrios**, dont toutes les œuvres poétiques s'imprimèrent en 1655 et 1672; — **Cristóbal de Monroy y Silva** (*La Sirena del Jordán*); — **Francisco de Monteser**, qui réussit particulièrement dans les *Entremeses* et rivalisa avec Benavente; — **Sebastián de Villaviciosa**; — **Jerónimo de Cuellar** ne sont plus guère que des noms oubliés aujourd'hui. Ils brillèrent, d'un éclat relatif et tempéré, dans la deuxième partie du XVIIe siècle.

Antonio de Zamora et **José de Cañizares** sont postérieurs. Le premier, mort après 1730 (ses deux volumes de *Comedias* s'imprimèrent en 1744), obtint une grande vogue à la cour pendant les premières décades du siècle. Il faut surtout retenir de son œuvre dramatique un remaniement du *Burlador de Sevilla*, intitulé : *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* (*Point d'échéance qui n'arrive ni de dette qui ne se paie*). — Le second (1676-1750) fut le rival, souvent heureux, de Zamora. Il remit à la scène des faits historiques, *Las cuentas del gran capitán, — Carlos V sobre Túnez, — Hernán Cortés.* Mais c'est dans les petites comédies burlesques, dites de *figurón*, qu'il faut chercher sa véritable originalité, si tant est qu'il en ait (*El dómine Lucas, La más ilustre Fregona*, etc.)

Ces deux auteurs suffisent à représenter la littérature dramatique pendant la première partie du XVIIIe siècle. Ils suivent docilement la tradition nationale, de même que **Francisco de Castro**, dont les *Entremeses* (publiés en 1700,

Digitized by Google

1702 et 1742), eurent un réel succès populaire, et **Tomás de Añorbe** († 1740), dont le théâtre, imprimé vers 1735-1740, provoqua les attaques de Luzán. Evidemment, c'en était fait du théâtre national. La *comedia* se mourait d'épuisement. L'âme et le génie qui l'avaient soutenue pendant plus d'un siècle s'étaient éteints; seuls les défauts subsistaient et devenaient de plus en plus sensibles.

Un genre, appuyé sur des règles fixes et soutenu par des traditions classiques, peut faire illusion plus longtemps, mais lorsque le talent individuel, la fantaisie de l'imagination, les infinies ressources du style sont les seuls garants du succès, et qu'il n'y a plus ni talent, ni force d'invention, ni fantaisie, ni style, on ne peut que faire ce que firent en réalité les derniers héritiers des Lope et des Calderón : tourner sans cesse dans le même cercle, reprendre les mêmes sujets, usés jusqu'à la corde et jusqu'à la dernière ficelle, ou s'ingénier à remplacer tout ce qui n'existe plus par les extravagances d'une invention épuisée et d'un style ridicule. Il était temps de trouver autre chose et d'essayer de ranimer ce cadavre, en lui infusant, si possible, du sang nouveau.

Digitized by Google

CHAPITRE II

LA PROSE

1. *L'histoire.* — **Francisco Manoel de Mello** (ou **Melo**, 1611-1666), né à Lisbonne, occupe une place distinguée à la fois parmi les écrivains portugais et parmi les espagnols. Il servit d'abord l'Espagne en Flandre, sur la flotte, ou en qualité de diplomate et de gouverneur. Il fit ensuite la campagne de Catalogne, sous les ordres du marquis de los Vélez, fut emprisonné, puis se mit au service de son pays. Accusé d'assassinat en 1644, il passa au Brésil en 1653, puis rentra en Europe en 1659, et mourut à Lisbonne.

Ses poésies portugaises, où l'on sent fortement l'influence de Góngora, et surtout de son ami Quevedo, furent réunies dans les *Musas de Melodino* (1649-1665). Il a laissé aussi en portugais un *Hospital das Letras*, des *Diálogos Apologaes*, et un recueil historique, *Epanaphoras de varia historia*. L'œuvre qui lui assure un rang parmi les historiens castillans est son *Historia de los movimientos, separación y guerra de Cataluña* (1645)[1]. Elle parut sous le pseudonyme de Clemente Libertino. Il y raconte les événements auxquels il a pris part ou qu'il a vus, dans un style conceptiste qui lui mérite une place entre Quevedo et Gracián. Il a subi aussi les influences de Mendoza, des historiens latins, et celle des Italiens (Malvezzi, Boccalini, Botero).

En dépit de ses déclarations, son histoire est une œuvre morale et littéraire, et il a trop sacrifié à la poursuite de cet

1. B. A. E., t. XXI.

Digitized by Google

idéal. Son style est laborieux, tourmenté, grave, concis (parfois jusqu'à l'obscurité), souvent ingénieux, moins spirituel toutefois que celui de Quevedo, moins entortillé que celui de Gracián, moins artificiel que celui de Saavedra Fajardo, plus fort et plus plein que celui de Solís. Il peut passer pour le type accompli du style soutenu, travaillé et fleuri, qui pendant longtemps a paru être celui de l'histoire.

Le seul écrivain classique, après Mello, est **Antonio de Solís y Ribadeneyra** (1610-1686). Il servit d'abord le comte d'Oropesa, vice-roi de Navarre, puis de Valence, et ensuite le roi Felipe IV, en qualité de secrétaire d'État (1654), de secrétaire particulier, et d'historiographe des Indes (1665).

Il entra bientôt dans les ordres, devint prêtre en 1667, et rédigea son *Historia de la conquista, población y progresos de la América septentrional...* plus connue sous le titre abrégé de *Conquista de Méjico*[1]. Cet ouvrage parut en 1684. Il raconte la conquête du Mexique jusqu'à la prise de la capitale et n'embrasse qu'une période de trois ans. Mais l'intérêt dramatique et romanesque des événements, la singularité des aventures, des paysages et des mœurs, les caractères des principaux personnages, depuis Diego Velázquez et Hernán Cortés jusqu'à Motezuma et Guatimozín, les épisodes et les digressions pittoresques donnent à l'exposition (et c'est une louange dont on a fait souvent un reproche) l'attrait d'un roman.

Solís, comme tous ses contemporains, conçoit l'histoire comme une œuvre d'art; il renonce cependant sagement à une imitation trop directe des modèles classiques; il a la prétention de rester lui-même, comme il le déclare dans sa préface. Mais, malgré sa sagesse, il ne peut toujours se soustraire au mauvais goût contemporain, et ne montre pas une sévérité assez grande dans le choix des idées ou

1. B. A. E., t. XLII. — Texte annoté par Mme J. Lucie-Lary, Garnier, 1896.

Digitized by Google

des mots. Ce fut du moins la faute du temps si cette œuvre si estimable, et qui continue toujours à se lire, n'est point restée au premier rang. Ses lettres familières (1680-1685), publiées en 1733, font honneur à l'écrivain et à l'homme. (Sur le théâtre de Solís, voyez page 355.)

Mentionnons ici l'intéressante histoire, si abondamment mêlée de fables, publiée par le Dr **Cristóbal Lozano** (en 1667?) et intitulée *Los Reyes Nuevos de Toledo*. Lozano avait composé aussi des comédies et, comme Cervantes, des *Novelas ejemplares*, contenues dans les *Soledades de la vida y desengaños del mundo* (1658).

Il faut joindre aux historiens les érudits, dont deux, tout au moins, méritent d'être cités ici : d'abord **Nicolás Antonio** (1617-1684), chanoine de Séville, qui dans sa *Biblioteca vetus* et dans sa *Biblioteca nova*[1] résume, en quatre volumes, toute l'histoire littéraire de l'Espagne, depuis les temps primitifs jusqu'à son époque ; — ensuite le marquis de **Mondéjar** (*Gaspar Ibáñez de Segovia*, 1628-1704), auteur de *Remarques* sur l'histoire de Mariana, de mémoires sur le roi *Alfonso el Sabio*, sur *saint Jacques*, sur *Alfonso VIII*, etc. — On pourrait ajouter à ces noms ceux de **Juan Lucas Cortés**, du cardinal **Sáenz de Aguirre**, de **Manuel Martí**, et de quelques travailleurs estimables. Mais, sur ce point encore, la décadence est manifeste : il suffit de se reporter à un siècle plus tôt ou à un siècle plus tard pour constater qu'elle tombe alors à son niveau le plus bas.

*
* *

2. *Le Roman*[2]. — Le roman continue toujours, avec le théâtre, à être cultivé avec prédilection, surtout sous la forme d'études des mœurs contemporaines. On essaie de

1. Le premier ouvrage va d'Auguste à l'année 1500, le second, de 1500 à 1684. — La deuxième édition, 1788, a été revue et augmentée par Pérez Bayer.

2. Voyez, pour toute cette période, les *Novelistas posteriores á Cervantes*, dans la B. A. E., t. XVIII et XXXIII.

Digitized by Google

rajeunir le récit picaresque, presque toujours autobiographique, par des inventions nouvelles, souvent malheureuses. On refait aux vieilles toiles des cadres à la mode, et on les revernit plus ou moins habilement. Ce vieux neuf a encore quelques succès. Le public est toujours friand de cette pâture, qu'on lui sert avec abondance.

Le plus célèbre de ces romans, tout-à-fait au début de l'époque dont nous nous occupons, est sans contredit le *Diablo cojuelo*, ou *Diable boiteux*[1] de **Luis Vélez de Guevara**. L'auteur, né en 1570, fut, ainsi qu'Antonio de Mendoza, page chez le comte de Saldaña; puis il vint plaider à Madrid, et composa en même temps des pièces de théâtre qui eurent un grand succès. Il obtint les bonnes grâces de Felipe IV et eut même l'honneur de collaborer à ses essais dramatiques. Il portait le titre d'huissier de la chambre du Roi, fonction qui ne paraît pas l'avoir enrichi. Il écrivit, dit-on, pour son compte particulier, environ 400 comédies, dont 80 à peine sont connues. Quelques-unes d'entre elles, telles que *Reinar después de morir*, *ó Doña Inés de Castro*, occupent une place distinguée parmi les œuvres contemporaines. Leur gaieté, leur entrain faisaient donner à leur auteur par Cervantes (qui s'y connaissait) le surnom de *Quitapesares* (*Chasse-ennuis*). Il mourut en 1644.

Trois ans auparavant avait paru le *Diable boiteux*, *vérités vues en songe et nouvelles de l'autre monde révélées à celui-ci*. C'est le meilleur titre de Vélez de Guevara auprès de la postérité. On connaît, par l'imitation de Lesage, la manière dont l'étudiant Cleofas Leandro Pérez Zambullo, conduit par le diable Asmodée, parcourt « de saut en saut » (*trancos*), les quartiers de Madrid et l'Espagne toute entière, et nous en donne une description satirique. Il est très possible que l'idée première de cette mise en scène remonte jusqu'au fameux procès de sorcellerie du licencié Torralba *á quien llevaron los diablos en volandas por el aire*, *caballero en una caña*, dont il est parlé dans

1. Édit. A. Bonilla y San Martín, Vigo, 1902.

Digitized by Google

Don Quichotte (II, 41). Le plus grave reproche qu'on puisse adresser à Guevara, c'est d'avoir trop d'esprit et de mettre notre intelligence à la torture par ses jeux de mots et ses recherches d'expression. C'est assurément l'un des écrivains espagnols les plus difficiles à entendre, même pour ses compatriotes, et un commentaire perpétuel est absolument nécessaire. Les traits d'esprit (et ils abondent) y sont trop souvent de vraies énigmes. Chose singulière, ce roman qui, dans l'amplification française, devait faire fureur, ne paraît guère avoir réussi en Espagne sous sa forme originale: il n'y revint que grâce à l'imitation française, et à sa suite. Nous eûmes, après Lesage, toute une littérature diabolique, tandis que le vrai *Cojuelo* était à peu près oublié, quoique, par le fond et par l'intrigue, celui de l'auteur français, dans l'édition originale de 1707, lui ressemble beaucoup.

* * *

3. *Le Monde de Pythagore* (*El siglo pitagórico*, 1644) de **Enríquez Gómez** (1600?-1662) constitue une nouvelle forme du roman moral. L'auteur imagine de faire passer successivement son héros, par transmigration des âmes, dans les corps d'un certain nombre d'individus, dont l'ensemble représente la société contemporaine; et, en effet, tel devait être l'aboutissement logique de la conception du roman picaresque et sa dernière formule. L'une des parties du *Siglo*, intitulée *Don Gregorio Guadaña*, constitue un roman à part. L'intérêt en est médiocre; le héros n'est qu'une pâle copie des Pablo de Segovia et des Guzmán de Alfarache. — Ce qui est plus intéressant, c'est la personne même de l'auteur, cet Enríquez Gómez, fils d'un Juif Portugais, soldat, capitaine, réfugié, de 1636 à 1656, en France, où il continue à écrire, à l'abri des curiosités dangereuses de l'Inquisition espagnole. Dans un *Index* de cette dernière, on avertit, à l'article *Fernando de Zárate*, que ce dernier nom n'est que le pseudonyme de *Gómez Enríquez*,

Digitized by Google

et cette identification inattendue est, pour plusieurs raisons, bien séduisante.

El dia de fiesta por la mañana y por la tarde, de **Juan de Zabaleta**, qui écrivait entre 1653 et 1667, n'est pas sans doute un roman, mais il peut, dans sa première partie surtout, fournir aux romanciers tous les types dont ils ont besoin (le galant, la dame, l'hypocrite, le joueur, le poète, l'hidalgo, etc.), et, dans la seconde, une foule de tableaux de mœurs (la comédie, le salon, la maison de jeux, le dimanche gras, etc.). L'ensemble forme un très curieux *Guide de l'étranger* à Madrid, dans le goût de la *Guia y Avisos de forasteros*, de Liñán. Zabaleta écrivit aussi pour le théâtre, seul ou en collaboration.

Doña **María de Zayas y Sotomayor** publia deux séries de dix contes (1635, 1647), sous les titres de *Novelas amorosas y ejemplares*, et de *Novelas y sarao*s, qui furent longtemps lus, en Espagne aussi bien qu'en France, et plusieurs fois réimprimés. Vers la même époque, une autre dame, doña **Mariana de Carvajal**, faisait paraître ses huit *Novelas entretenidas* (1638).

Salvador Jacinto Polo fut un imitateur de Quevedo, de même que le chirurgien madrilègne, le licencié **Marcos García**. Au premier nous devons l'*Hospital de Incurables* et l'*Universidad de amor y escuela del interés* (1647); au second, *la Flema de Pedro Hernández* (avant 1657). Cet Hernández est un type populaire, personnifiant la paresse, le flegme, l'apathie poussée jusqu'à ses dernières limites. Dans son sommeil léthargique, le narrateur voit en songe s'agiter devant lui une foule de personnages et de caractères les plus opposés au sien. De l'auteur des *Sueños* encore s'inspire **Juan Martínez de Cuellar**, dans son *Desengaño del hombre en el tribunal de la Fortuna*, 1647.

C'est au contraire du *Lazarillo de Tormes* que procède le *Periquillo el de las gallineras* (*Pierrot du poulailler* 1605), de

Digitized by Google

Francisco Santos, officier de la maison du roi Felipe IV. Cette histoire d'un enfant trouvé, conducteur d'un aveugle, est une critique indirecte de l'immoralité, vraie ou prétendue, du premier *lazarillo*, puisque par ses seules ressources, le second s'élève à une hauteur morale que le premier ne soupçonnait même pas. Santos est aussi l'auteur du *Dia y noche de Madrid* (1663), tableau de la capitale, qui a le même sujet et le même genre d'intérêt documentaire que la *Guia* de Liñán, et le *Dia de fiesta*, de Zabaleta.

Estevanillo González est plus connu, grâce à Lesage, qui a donné ce même nom à l'un de ses héros, frère de *Gil Blas*. Ce long récit picaresque, attribué parfois sans fondement à Guevara, serait l'œuvre, d'après plusieurs critiques, d'**Esteban González**, dont nous savons peu de choses, si ce n'est qu'il fut bouffon d'Octavio Piccolomini de Aragón, duc d'Amalfi, auquel il dédia son roman, en 1646. C'est une abondante et minutieuse autobiographie, mais il est difficile de dire dans quelle mesure l'imagination et la fantaisie se mêlent à la réalité. Estevanillo, qui s'intitule « garçon de bonne humeur », a couru l'Europe dans tous les sens, et il fournit sur chacun des pays traversés des renseignements curieux (voyez, par exemple, ce qu'il nous dit des chiens de Saint-Malo, des Juifs de Rouen, des soldats de Provence, etc.). Il se trouve à la bataille de Nordlingen, aux sièges de Thionville, d'Arras et d'Aix, et il nous les décrit du coin où il les voit. Ce simple soldat, surnommé M. de l'Allégresse, ce Fanfan-la-Tulipe espagnol, nous montre avec humour le côté anecdotique des grands événements historiques, dont d'autres nous ont parlé avec éloquence. C'est le premier metteur en œuvre d'un procédé d'exposition dont tant d'autres après lui (Stendhal, Victor Hugo, Tolstoï) devaient si heureusement se servir.

Nous n'insisterons pas sur les *Soledades de Aurelia* (1638), de **Jerómino Fernández de Mata**, — sur la *Mogiganga del gusto* (*La plaisante mascarade*, 1641) d'**Andrés del Castillo**, — sur les *Varios efetos de amor* (1641) d'**Alfonso de Alcalá**, —

Digitized by Google

sur les *Escarmientos de amor* — (*Les expériences amoureuses*, 1666) de Jacinto de **Villalpando**, et tant d'autres. Qu'il suffise de dire qu'on en était arrivé, pour réveiller l'attention fatiguée, à écrire des nouvelles, comme fit **Navarrete y Ribera**, sans employer la lettre *A*, ou en supprimant, comme Alfonso de Alcalá dans ses *Varios efetos de amor*, une voyelle différente dans chacune des cinq nouvelles du recueil. Ces tours de force n'appartiennent plus à la littérature; ils n'en sont pas moins caractérisques.

Digitized by Google

Digitized by Google

QUATRIÈME ÉPOQUE

LE NÉO-CLASSICISME

DU MILIEU DU XVIIIe SIÈCLE AU SECOND TIERS DU XIXe

1. *Résumé Historique*

Felipe V, *El animoso*, 1700-1724. — Luis I, 1724. — Felipe V, de nouveau, 1724-1746. — Fernando VI, 1746-1759. — Carlos III, 1759-1788. — Carlos IV, 1788-1808. — Occupation française; José Bonaparte, 1808-1814. — Fernando VII, 1814-1833.

L'avènement de la dynastie française des Bourbons est, à tous les points de vue, une date importante. Mais les conséquences, en somme heureuses, qu'il allait avoir pour l'Espagne, devaient être lentes à se faire sentir. La guerre de succession, qui ne se termina que par les traités de Vienne, en 1725, et de Séville, en 1729, d'autres luttes en Afrique, en Italie, en Amérique, occupèrent toute l'activité du Roi et achevèrent d'épuiser la nation. L'influence française, toute puissante d'abord, céda à l'influence italienne lors du mariage de Felipe V avec Isabelle Farnèse, de la chute de la princesse des Ursins et de l'arrivée au pouvoir d'Albéroni. Les règnes de Fernando VI, et surtout de Carlos III, réalisèrent un progrès dans la situation politique ou sociale de l'Espagne et dans l'état général de sa civilisation. Carlos fut l'un des plus éclairés monarques du siècle et il rencontra, ainsi que ses prédécesseurs, d'habiles ministres, Somodevilla, Marquis de la Ensenada, Aranda, Floridablanca, Campomanes, Olavide, etc. Dans toutes les branches de l'administration, commerce, industrie, agriculture, finances, de sages mesures furent prises, qui

Digitized by Google

commencèrent à réparer les maux dont souffrait la monarchie. Malheureusement, le règne de Carlos IV vint arrêter, compromettre même ces progrès. Les guerres, les rivalités entre favoris, les scandales au sein de la famille royale elle-même, la dégradante influence de Manuel Godoy, Prince de la Paix, replongèrent l'Espagne dans des embarras et des périls où elle perdit le bénéfice du règne précédent. Napoléon allait en faire une province de son vaste empire jusqu'au moment où le vif sentiment du patriotisme, appuyé d'ailleurs sur les solides armées anglaises, reconquit l'indépendance nationale et éleva sur le trône le triste et fourbe Fernando VII, « le Désiré ».

Au point de vue littéraire, cette période, que nous nommons le Néo-Classicisme, pourrait se caractériser par la prédominance des idées et des œuvres françaises, qui est complète sous Carlos III. Le rayonnement de la civilisation française d'abord et l'avènement des Bourbons expliquent suffisamment cette influence et en précisent le caractère. A côté de la France, c'est l'Italie toujours et, pour la première fois, l'Angleterre qui fournissent des directions et des modèles. Le courant venu d'Angleterre, canalisé en partie par la France, entre alors en Espagne. Dans ce pays, si mal préparé en apparence à le recevoir, il produira des effets et des mélanges curieux, que l'on pourra étudier, par exemple, dans Meléndez, dans Cadalso ou dans Jovellanos. Vers la fin du siècle, les barrières qui isolaient le pays du reste de l'Europe, s'entr'ouvrent. Les idées, les livres, les œuvres de l'étranger commencent à entrer plus aisément. Les échanges internationaux sont plus fréquents. Les hommes d'État, les diplomates, les émigrés se font, auprès de l'élite de la nation, les introducteurs des nouveautés philosophiques ou littéraires. Car, c'est par en haut, et parfois avec la collaboration inconsciente du pouvoir, que la révolution nécessaire se fera. Les vieilles universités, obstinément attachées à la routine, les grands corps de l'Etat, le clergé, le fanatisme populaire essayent, de tout leur pouvoir, de s'y opposer. Malgré tout, et en dehors d'eux, l'érudition,

Digitized by Google

les sciences commencent à se développer sérieusement, en même temps que la connaissance des langues et des littératures étrangères (Observatoire de San Fernando, à Cádiz (1753); Voyages et Missions scientifiques d'Ortega, Bayer, Burriel, Valdeflores, Jorge Juan, Ulloa; *Jardín Botánico* de Madrid (1755); Ecole vétérinaire (1793); Ecole des Ingénieurs (1803); Ecole d'hydrographie (1806), etc.

Dans les Beaux-Arts, dont la décadence n'était pas moins complète que celle des Lettres au début du siècle, la même tendance et le même effort vers un idéal plus élevé se font lentement sentir. En 1757 est fondée « l'Académie des Nobles Arts de San Fernando ». Rafael Mengs, appelé en Espagne en 1761, Bayeu (1734-1795), Carnicero (1748-1815), Maella, sont, en peinture, les représentants de cette école académique. Salvador Carmona et sa femme, Ana Mengs, se distinguent dans la gravure et le pastel. Leurs noms sont éclipsés par celui de Goya (1746-1828), l'un des artistes les plus originaux et les plus géniaux de l'Espagne. — En architecture, la lutte continue entre Churriguerra ou ses continuateurs et l'école classique, représentée par Ventura Rodríguez (1717-1785), Villanueva (1739-1811), Cabezas, Pló. Les Palais de Madrid, de San Ildefonso de la Granja, avec ses eaux et son parc à l'instar de Versailles, celui d'Aranjuez, les principaux embellissements de Madrid (porte d'Alcalá, le Musée, la Douane, le monastère des Salesas, aujourd'hui Palais de justice, etc.), datent de cette période. — La statuaire, trop froide et académique, est représentée sans beaucoup d'éclat par Vergara (1713-1797), Felipe de Castro (1711-1775), Juan Pascual de Mena et Manuel Álvarez.

Digitized by Google

CHAPITRE PREMIER

LA DÉCADENCE. — L'INFLUENCE FRANÇAISE
LE THÉATRE

2. *Tentatives officielles de rénovation. — Pauvreté de la littérature pendant les premières décades du XVIIIe siècle.* — Les seuls faits d'ordre littéraire importants pendant les premières décades de ce siècle sont les tentatives de quelques hommes intelligents pour restaurer les sciences et les lettres et pour secouer la nation du honteux état d'apathie intellectuelle où l'avaient plongée le règne précédent. Le roi, continuant la tradition de son aïeul Louis XIV, les favorisa résolument. La Bibliothèque Royale date de 1711. Deux ans plus tard, le 3 août 1713, l'Académie Espagnole, dite *de la Lengua*, tenait sa première séance avec onze membres seulement, sous la présidence de Juan Manuel Fernández Pacheco, marquis de Villena, l'un des plus énergiques ouvriers de cette restauration. L'Académie, fidèle au rôle auquel elle se résigna modestement : *fijar, limpiar y dar esplendor* à la langue, commença à rédiger un *Diccionario de Autoridades*, qui parut en six volumes, de 1726 à 1739, et qui reste encore, malgré bien des imperfections, un instrument de travail utile. Elle se proposait de publier aussi une grammaire, de fixer l'orthographe, de former une histoire de la littérature, mais ce ne fut que bien longtemps après qu'elle mit au jour une grammaire, d'ailleurs peu digne d'elle (1771), et qu'elle formula les règles essentielles de l'orthographe courante (1815-1817). Quant à l'histoire littéraire et au traité de versification projetés, elle laissa à d'autres, ainsi que nous le verrons, le soin de s'en

Digitized by Google

occuper. Elle rendit du moins un service signalé en s'efforçant de restituer quelque dignité aux lettres, en distinguant les talents, en provoquant des travaux et en publiant des éditions telles que celle du *Don Quichotte* (4 vol., 1780-1784).

La fondation de l'*Académie de l'Histoire* date de 1738. Elle devait représenter l'érudition, susciter l'étude scientifique du passé national; en réalité, son rôle jusqu'à nos jours a été des plus utiles. A l'imitation des Académies de Madrid, d'autres se fondèrent en province, parmi lesquelles la plus digne d'être citée est celle de Barcelone (1731). En dehors de ces créations officielles, certaines académies privées commencèrent, vers le milieu du siècle, à exercer une action plus ou moins heureuse sur les lettres, par exemple, l'*Academia del Buen Gusto*, à partir de 1749 et, vers la fin du siècle, l'*Academia de Letras humanas*, de Séville (1793-1801). Le goût et la connaissance du français devaient naturellement se répandre rapidement sous la dynastie des Bourbons : nos auteurs sont lus dans le texte original, nos pièces de théâtre représentées, traduites, imitées. Il faut signaler aussi comme un indice des temps nouveaux, l'apparition de journaux ou revues littéraires, qui devaient prendre une part active, violente parfois, dans les polémiques du temps. Le *Diario de los Literatos* ouvre le feu en 1737.

3. *Poésie et prose au début du siècle.* — La production poétique à cette époque ne laisse pas que d'être assez abondante. En 1727, il se trouva cent cinquante poètes et cinq poëtesses pour concourir à un *certamen* en l'honneur de saint Stanislas Kostka : mais cette production est encore plus médiocre qu'abondante, et elle est justement tombée dans le plus profond oubli. La lyrique, aussi vide de fond que recherchée dans la forme, n'est plus qu'une vaine rhétorique, tournant mécaniquement dans le même cercle et fatigante pour le lecteur. Celui qui désirera s'en convaincre n'a qu'à parcourir, s'il en a le courage, les œuvres de **Gabriel Álvarez de Toledo** (1662-1714), ou du colonel

Digitized by Google

Gerardo Lobo (1679-1750); ils furent, sans contredit, les meilleurs et les plus appréciés de ces poètes. Il n'aura point à descendre jusqu'au bizarre recueil des *Sagradas Flores del Parnaso* (1722), où les « meilleurs cygnes d'Espagne » unirent leurs chants pour célébrer le Roi, qui avait héroïquement cédé son carosse au Saint-Sacrement, ni à la *Tercera Soledad*, du gongoriste **León y Mansilla** (1718), ni aux *Aventuras en verso y en prosa* (1739) de **Antonio Muñoz**, ni aux *Poesías líricas y joco-serias* de **Benegasi y Luxán**, ni enfin à celles d'**Ignacio Álvarez de Toledo**, de **Salazar Hontiveros**, du carmélite **Juan de la Concepción**, du mercenaire **Interián de Ayala** († 1730), de Sor **Gregoria de santa Teresa**, ou de Sor **María del Cielo**.

Le lecteur aurait besoin de plus de patience encore (*del mal, el menos*), s'il voulait faire connaissance avec les poèmes épiques, par exemple, ceux du portugais **Botello Moraes**, *El nuevo mundo* (1701), et l'*Alfonso ó Fundación del reino de Portugal* (1712). Il est vrai que ses *Cuevas de Salamanca*, en prose (1734), sont moins ennuyeuses : elles semblent inspirées par l'aventure de Don Quichotte dans la grotte de Montesinos. Le Péruvien **Peralta Barnuevo** publiait, en 1708, à Lima, son poème de *Lima triunfante*, et quelques autres de ses compatriotes, le marquis de **Castell-dos-Rius**, Jerónimo de **Monforte**, le comte **de la Granja** gongorisaient de leur mieux sur les rives du Pacifique. — **Pedro de Reinosa**, avec sa *Santa Casilda*, suffira à représenter ici l'épopée hagiographique.

La seule œuvre en prose qui mérite d'arrêter l'attention, c'est l'histoire intitulée : *Comentarios de la guerra de España é historia de su rey Felipe V el Animoso, desde el principio de su reinado hasta el año de* 1725, par un gentilhomme sarde, Vicente **Bacallar**, marquis de **San Felipe** et favori du Roi (1725). D'ailleurs, la pauvreté de la littérature en prose à cette époque est caractéristique.

Digitized by Google

*
* *

4. *La nouvelle École.* — Luzán. — Nous entrons, avec Luzán, dans une époque où, sous l'empire des causes que nous avons signalées, une révolution va commencer dans les idées et dans la littérature. — **Ignacio de Luzán** (1702-1754) contribua beaucoup à précipiter ce mouvement. Né à Saragosse, il habita successivement Barcelone (1706-1715), Gênes, Milan, où il termina ses études, Palerme, Naples (1729-1733), Saragosse et Monzón. En 1747, il fut envoyé, comme secrétaire d'ambassade, à Paris, où il resta jusqu'en 1750. Il fut alors nommé membre du Conseil des Finances et surintendant de la Maison Royale à Madrid, où il mourut en 1754. Luzán avait étudié à fond la langue et la littérature italiennes; il parlait couramment le français, l'allemand, et possédait une instruction rare à cette époque. Ce fut un cosmopolite et un polyglotte.

Son œuvre la plus importante historiquement est sa *Poética*[1] (1737), car elle marque, avec la fondation du *Diario de los Literatos*, qui est de cette même année, le début d'une ère nouvelle. Ses autres écrits, ses poésies lyriques[2], malgré leurs mérites, sa comédie la *Virtud honrada*, ses très nombreuses traductions ou imitations d'auteurs anciens, ainsi que des italiens ou des français, n'ont conservé que de bien rares lecteurs. La *Poética* seule a survécu. Les quatre livres de cet Art Poétique s'inspirent, non pas précisément, comme on l'a dit à tort, de celui de Boileau, mais des doctrines classiques et des traditions italiennes. Sur bien des points (emploi du merveilleux chrétien, diversité légitime des goûts, influence des climats et des traditions nationales, etc.), la doctrine de Luzán est plus large, plus libérale que celle de Boileau. Mais il combat, comme lui, le mauvais goût,

1. Édit. Llaguno y Amirola, 1789.
2. B. A. E., t. XXXV et LXI.

Digitized by Google

au nom de la « raison » et des « règles ». Son jugement sur le théâtre de Lope de Vega et de Calderón, ainsi que sur Góngora, malgré les éloges qu'il leur donne, est au fond très sévère, et, sur ce point, les écrivains du *Diario*, Salamanca, Puig, et surtout Juan de Iriarte, montraient plus de largeur d'esprit et d'intelligence artistique. Mais Luzán courait au plus pressé, et la besogne urgente était de se débarrasser de cette encombrante et bourdonnante engeance des Épigones, qui déshonorait le Parnasse. Au surplus, les temps de la critique qui comprend et qui réunit, en une indulgente synthèse, toutes les formes d'art, n'étaient pas encore venus. Les idées des préceptistes italiens, dont Luzán semble surtout s'inspirer, n'étaient pas beaucoup plus larges que celles des classiques français, et il n'est que juste de reconnaître que l'importance de la *Poética* est toute relative. Elle venait à son heure ; elle rappelait, en une langue élégante, avec une grande abondance d'exemples variés, des préceptes de bon sens ; elle faisait justice, avec une raison dédaigneuse, des aberrations pseudo-poétiques : son influence en somme fut bonne.

Cette influence fut singulièrement fortifiée par une vive satire *Contra los malos escritores de su tiempo*[1], qui parut en 1741, sous le nom de **Jorge Pitillas**. Ce nom cache celui d'un ecclésiastique, le Dr **José Gerardo de Hervás** († 1742). Ce satirique, disciple direct de Boileau, décochait avec verve des traits acérés contre les poétereaux contemporains. Il y avait longtemps que l'on n'avait point parlé avec une telle vigueur la langue de la raison. L'effet fut considérable. Tous les « cygnes du Manzanares » poussèrent des cris de paons, si j'ose dire, et cette satire suffit à illustrer son auteur masqué.

La guerre était déclarée entre les néo-classiques et les nationaux. Ce fut surtout le théâtre qui servit de champ de bataille, car c'est là que tous se rencontrent le plus

1. B. A. E., t. LXI.

Digitized by Google

facilement. C'est là aussi que nous aurons à suivre tout d'abord les diverses péripéties de la lutte.

* * *

5. *La lutte au théâtre.* — Les esprits avaient été préparés depuis longtemps par des traductions de chefs-d'œuvre français (*Cinna*, par le marquis de **San Juan**, en 1713; Iphigénie, par **Cañizares**, avant 1716, etc.). Luzán avait donné une traduction du *Préjugé à la mode*, de Lachaussée (*La Razón contra la moda*), dans la préface de laquelle il faisait le procès du théâtre national. **Llaguno y Amírola**, savant éditeur, avait traduit (1754) l'*Athalie* de Racine. Mais tout cela ne sortait guère des académies et des salons. Jusque-là, les derniers représentants du goût dit national, les Zamora, Cañizares, Castro, Añorbe avaient en réalité occupé la scène à peu près sans opposition. **Blas Antonio Nasarre** (1689-1751) et **Agustín Montiano y Luyando** (1697-1765) furent, avec Luzán, les plus ardents défenseurs de la nouvelle école. Leurs principes prévalaient dans la *tertulia* littéraire réunie, de 1749 à 1751, dans l'hôtel de la comtesse de Lemos, plus tard marquise de Sarriá, sorte d'hôtel de Rambouillet qui prit, sans excès de modestie, le nom significatif de *Academia del buen gusto*. L'influence de ce centre élégant et littéraire ne fut point méprisable. Luzán, Nasarre, Montiano, Porcel, Villaroel, Velázquez (Don Luis José) s'y rencontraient avec de grands seigneurs. Nasarre, académicien fort érudit, mais esprit étroit, commença par publier, en 1749, les comédies de Cervantes, non qu'il leur reconnût le moindre mérite, mais, au contraire, parce qu'il s'imaginait qu'elles n'étaient qu'une parodie intentionnelle du théâtre de l'époque. Dans son prologue, il exécuta une charge violente contre ce théâtre, au nom des doctrines classiques. A son tour, Montiano entra dans l'arène. Il fut le plus absolu et le plus exagéré des gallicistes. Homme instruit, versé dans la connaissance des langues anciennes et modernes, correspondant de Louis Racine

Digitized by Google

et de d'Hermilly, il prétendit donner l'exemple en même temps que les préceptes. Les préceptes, on peut les trouver dans ses opuscules académiques et, entre autres, dans ses *Notes pour l'usage de la satire*, ou dans son *Discurso sobre las comedias Españolas* (1750). L'exemple, il l'offrit dans deux tragédies, aussi correctes qu'ennuyeuses : *Virginia* (1750) et *Ataulfo* (1753). Elles ne justifient pas, tant s'en faut, ses blasphèmes contre Lope de Vega ou Cervantes, dont il plaçait résolument le *Don Quichotte* au-dessous de la contrefaçon d'Avellaneda.

La fécondité n'était point le caractère saillant des réformateurs. Il faut arriver jusqu'à **Nicolás Fernández de Moratín** (1737-1780)[1], pour trouver des tentatives dramatiques un peu dignes d'attention. Nicolás Moratín, quoiqu'en principe partisan résolu des doctrines françaises, revenait volontiers, lorsqu'il n'obéissait qu'à ses instincts innés, à la vieille tradition nationale. Sa *Petimetra* (1762), bien qu'écrite *con todo el rigor del arte*, et malgré les intransigeantes déclarations de la préface, peut passer, soit par le sujet, soit par la forme (les trois actes), ou par la versification (l'assonance), pour une sorte de conciliation entre les deux types opposés. Et dans une certaine mesure l'on en pourait dire autant des tragédies de *Lucrecia* (1763), d'*Hormesinda* (1770), et de *Guzmán el Bueno* (1777), qui échouèrent lamentablement et qui ne méritaient guère mieux, mais dont les deux dernières, du moins, remettaient à la scène de vieux sujets espagnols. Moratín, dans sa chaire du Collège Impérial, expose les doctrines de Luzán ; il dirige contre le théâtre national trois vives satires (*Desengaño al teatro español*, 1762); il contribue enfin, avec Clavijo y Fajardo, le romanesque ami de Louise Caron de Beaumarchais, à faire interdire par l'autorité, comme irrévérencieux et immoraux, les *Autos Sacramentales*, la plus pure gloire de Calderón (11 juin 1765). Mais il redevient très espagnol dans ses jolies poésies : la *Fiesta de toros en Madrid*, les

1. B. A. E., t. II.

Digitized by Google

Romances moriscos, où il faut reconnaître ses vrais titres ou, du moins, les seuls encore appréciés. Il fut le fondateur d'un cercle littéraire, qui se réunissait à la *Fonda de San Sebastián*, et qui attira une foule d'hommes de lettres et d'artistes espagnols ou italiens. Cette *tertulia* continua, mais avec un esprit plus large et plus littéraire, celle du *Buen Gusto*, et n'eut pas moins d'influence. On ne devait y parler « que de théâtre, de taureaux, d'amour et de vers ».

Les *galicistas* trouvèrent, à partir de 1766, un protecteur décidé dans la personne du comte d'Aranda. Celui-ci voulut réformer administrativement le théâtre, faire dresser la liste officielle des pièces à jouer (dans laquelle les anciennes comédies de Lope, Calderón, Tirso, brillaient surtout par leur absence), multiplier les traductions de pièces françaises et les faire représenter sur les scènes royales d'Aranjuez, de La Granja et de l'Escorial, former enfin une troupe d'acteurs, parmi lesquels devait se distinguer surtout Rosario Fernández, dite *la Tirana*, héritière de la non moins célèbre María Ladvenant, morte en 1767, et rivale d'une autre Fernández (María Antonia), surnommée *la Caramba*.

L'un des habitués du cercle de San Sebastián, **López de Ayala**, avait donné, en 1775, une tragédie sur le sujet déjà traité par Cervantes, *La Numancia destruida*. **Cadalso**, plus connu comme lyrique, imite de plus près l'art et les procédés français dans son *Sancho García*, où le sujet seul reste espagnol (1771). Deux tentatives intéressantes furent faites vers cette époque, l'une par Iriarte, le fabuliste, traducteur de l'*Art Poétique* d'Horace, pour donner quelque intérêt à la comédie de mœurs (*El señorito mimado*, 1778, et la *Señorita mal criada*, 1788) ; l'autre, par Jovellanos, dans son *Delincuente honrado* (1773), pour introduire en Espagne le drame à la façon de Diderot et de La Chaussée. Le *Delincuente honrado*, écrit en prose, eut un grand succès. Il paraît aujourd'hui bien mélodramatique ; mais c'était alors une nouveauté, qui changeait des fadeurs et des froideurs classiques, et qui fit verser bien des larmes à

Digitized by Google

cette génération, non moins *sensible* en Espagne qu'en France.

Vicente Antonio García de la Huerta (1734-1787), si cruellement persécuté par Aranda, qui le fit emprisonner et exiler pendant dix ans, obtint un succès mérité avec sa *Raquel* (1778), dont les amours du roi Alfonso VIII avec la belle Juive de Tolède forment le sujet. Il avait traduit l'*Electre* de Sophocle, la *Zaïre* de Voltaire. Mais, en 1786, il prit nettement parti pour l'ancien théâtre espagnol contre les doctrines néo-classiques (*La Escena española defendida*). A l'appui de sa défense, il publia son *Theatro Hespañol* (dix-sept vol., 1786), où il réimprimait une collection (d'ailleurs capricieusement choisie) de comédies anciennes. La lutte, dans laquelle intervinrent Samaniego et Forner, reprit plus vive que jamais, mais le malheureux Huerta, qui mourut l'année suivante fou, selon ses adversaires, n'en vit pas la fin.

Cependant tragédies et comédies se multipliaient. L'*Iphigénie* de **Lassala**, le *Jael* de **Sedano**, les *Bodas de Camacho*, de **Meléndez**, *Pitaco*, *Idomeneo*, *Zoraida* de **Cienfuegos**, l'*Atahualpa*, de **Cortés**, portaient sur la scène les sujets les plus divers. Mais la foule, le public populaire n'y prenait aucun goût. Il avait ses fournisseurs attitrés, et ne courait au théâtre que le jour où l'on représentait quelque pièce de **Francisco Comella**, d'**Antonio Valladares**, ou de **Gaspar Zavala y Zamora** : c'étaient là, pour le peuple, les vrais descendants des Lope et des Tirso. Les centaines de *Comedias* qui sortirent de ces plumes trop fécondes, après avoir fait les délices du parterre, ont disparu à jamais. Elles eurent du moins l'avantage d'exciter l'indignation et la verve de Moratín le fils, et de lui inspirer cette vigoureuse et sanglante satire qu'est la *Comedia nueva*. D'ailleurs quelques patriotes essayèrent d'arranger au goût du temps les chefs-d'œuvre du théâtre national. **Sebastián y Latre** (*El parecido en la Corte*, de Moreto), — **Trigueros** (*Sancho Ortiz de las Roelas*, ou la *Estrella de Sevilla*, *El anzuelo de Fenisa*, *La Moza de cántaro*, *Los melindres de Belisa*, toutes pièces de Lope);

Digitized by Google

— **Rodríguez de Arellano** (*Lo cierto por lo dudoso*) ; — **Dionisio Solís** (*Marta la piadosa*, *La Villana de Vallecas*, de Tirso) se distinguèrent dans ces arrangements. C'est exclusivement par ces *refundiciones* que le public, pendant longtemps, connut le théâtre national. L'irrévérence de ces remanieurs, parfois habiles, ne mérite pas la colère ou le mépris qu'on leur a parfois témoignés.

6. Leandro de Moratín est, avec Ramón de la Cruz, le plus illustre représentant du théâtre au XVIIIe siècle. Ils cultivèrent d'ailleurs des genres bien opposés. — **Ramón de la Cruz** (1731-1794), petit bureaucrate besogneux de Madrid, fut, pendant toute la seconde moitié du XVIIIe siècle, le grand amuseur public. Chose curieuse, tous, lettrés et ignorants, académistes et gens du peuple, *Chorizos* et *Polacos*, *Jaunes* et *Bleus*, à quelque parti politique, littéraire ou théâtral qu'ils appartinssent, tous prirent plaisir à ses charmants *saynetes*. Ces courtes pièces, si lestement enlevées, font presque toutes revivre le peuple du vieux Madrid, et les types élégamment vieillots du XVIIIe siècle finissant, que nous retrouverons dans le *Sombrero de tres picos*, d'Alarcón. Les *majos*, les *lechuguinos*, les *manolas*, l'abbé, la *petimetra*, les *tocadores de guitarra*, les *payos* ou paysans, ancêtres des modernes *isidros*, tout ce monde disparu revit et se démène le plus pittoresquement du monde dans ces petits chefs-d'œuvre qui, presque tous, ont survécu. Qui ne connaît cette tragédie burlesque *El Muñuelo* (*Le Beignet*), ou ces tableaux parlants des faubourgs de Lavapies et des Maravillas : *La dispute des Marchandes de châtaignes* (*Las Castañeras picadas*), — *La Casa de Tócame Roque*, — *le Marché le matin* (*El rastro por la mañana*), — *Le fandango de candil*, — *Manolo*, — *La Petra y la Juana*, etc.? Les caprices dramatiques (*caprichos dramáticos*) de la Cruz, si espagnols de fond et de forme, ne sont pas moins précieux que les célèbres *Caprices* de son contemporain Goya, pour faire revivre l'Espagne de l'époque. — C'est à ce même genre populaire et national qu'appartiennent les *Saynetes* du gadi-

Digitized by Google

tain **Juan Ignacio González de Castillo** (1763-1800), dont les petites scènes andalouses ont plus fait pour sa renommée que ses tragédies, ses comédies et ses poèmes. La vie populaire y est prise sur le vif, comme elle l'avait été dans les *pasos* de Rueda, comme elle le sera plus tard dans les scènes valenciennes d'Eduardo Escalante et, de nos jours, dans les fantaisies andalouses des frères Álvarez Quintero.

***

7. Le dernier en date des dramatiques du XVIIIe siècle, **Leandro Fernández de Moratín** (1760-1828)[1], est aussi le plus illustre. Fils de Nicolás Fernández de Moratín, le poète dramatique et lyrique, apprenti joaillier par un caprice de son père, qui avait lu l'*Émile*, de Rousseau, le jeune Leandro commença par des succès académiques (*La Toma de Granada*, 1779 ; *La Lección poética*, 1782). Secrétaire de l'ambassadeur Cabarrus à Paris, il y connut l'italien Goldoni. De retour à Madrid, il publie une satire littéraire, *La Derrota de los Pedantes* (1789), obtient une pension de Floridablanca, puis un bénéfice de Godoy. Il fait représenter cinq pièces : *Le vieillard et la jeune fille* (*El Viejo y la Niña*, 22 mai 1790), — *La Comedia Nueva ó El café* (7 février 1792), — *El Barón* (écrit en 1787, représenté en 1803), — *La Mogigata* (*La fausse Dévote*, 19 mai 1804, écrite longtemps avant) ; — *El si de las niñas* (*Le Oui des Jeunes Filles*, 24 janvier 1806). Entre temps, Moratín avait voyagé à travers une partie de l'Europe. Fonctionnaire sous la domination française, il dut quitter l'Espagne au retour des Bourbons. Il habita quelque temps Barcelone, puis Montpellier, Paris et Bordeaux. Il mourut, dans cette dernière ville, le 20 juin 1828. Sa volumineuse correspondance, imprimée dans ses *Œuvres posthumes* (1867-1868, trois vol.), est des plus intéressantes. Il avait écrit, outre ses comédies, une traduction de l'*Ecole des Maris* (*La escuela de los maridos*), et du *Médecin malgré lui*

1. B. A. E., t. II.

Digitized by Google

(*El médico á palos*), une traduction de l'*Hamlet* de Shakespeare, et une œuvre d'érudition : *Los Orígenes del teatro Español*, souvent consultée et fort utile (publiée en 1830); enfin, des poésies lyriques.

Malgré l'agrément de quelques-unes de ces dernières (les satiriques surtout, et les familières), ce sont les œuvres dramatiques de Moratín qui l'ont illustré. Ses principes (que l'on peut étudier dans les opuscules cités plus haut, dans la *Comedia Nueva*[1], dans le discours préliminaire de l'édition de 1825) paraissent tout d'abord d'un classicisme rigide et étroit. Mais il les atténue et les corrige singulièrement dans la pratique. Si les deux qualités essentielles de son théâtre, l'observation habile du cœur humain, et la portée morale, le mettent à un niveau plus élevé que la plupart des auteurs contemporains, si, par leur valeur philosophique aussi bien que par leurs belles qualités de simplicité, de clarté, de sage ordonnance, ses pièces montrent ce qu'il devait à l'étude de nos français, il reste cependant national par les sujets, par les personnages, par l'étude consciencieuse de la société qui l'entoure. Sa comédie, selon sa propre expression, *porte basquine et mantille*. Il reconnaît volontiers que toutes les règles du monde ne dispensent pas d'avoir du génie, ou du moins du talent, et de là vient son estime, son respect pour les grands maîtres de l'âge d'or, même lorsqu'il juge qu'ils s'égaraient. « La première venue de nos vieilles comédies, dit le D. Pedro du *Café*, me plaît plus que toutes les vôtres. » Le véritable mérite de Moratín est d'avoir trouvé la juste mesure dans laquelle il convient de mêler les règles classiques, en ce qu'elles ont de fondé et de juste, aux traditions légitimes du goût national. Il a réussi, mieux que tous ses prédécesseurs, à réaliser cette conciliation, et à plaire à la fois aux délicats et à la foule. Quoique l'idée maîtresse de chacune de ses comédies soit très simple et très logique, l'intrigue en est, en général,

1. Édit. annotée (avec *El sí de las Niñas*) par F. Oroz (1900), Garnier.

Digitized by Google

très ingénieuse, très riche en incidents, en péripéties, en détails pittoresques et amusants, de telle sorte que si les exigences des habiles sont satisfaites, la curiosité, très excusable, du public populaire est toujours tenue en haleine. Cette fécondité de l'imagination de Moratín dans l'invention de détail est remarquable. Il y faut joindre une qualité qu'il posséda à un degré éminent : c'est celle de l'expression. Les meilleurs juges sont unanimes sur ce point : « Ce fut, dit l'un d'eux, l'un des écrivains les plus corrects et les plus proches de la perfection qui existe dans notre langue et dans aucune autre. »

Mais il a aussi quelques défauts ; et d'abord, le manque de variété. Les sujets sont presque toujours les mêmes : la critique littéraire, les théories relatives à l'éducation, voilà le cercle étroit où se meut le talent de Moratín. — Et aussi, le manque de profondeur. Même dans le domaine assez restreint où il s'est confiné, il n'a point creusé, fouillé comme il l'aurait pu. Il a peint quelques portraits agréables, ressemblants, mais il n'a su trouver aucun de ces types d'humanité à jamais fixés par un Molière ou par un Shakspeare. Il faut dire aussi qu'il ne connaît, qu'il ne pratique qu'une sorte de comédie, la comédie bourgeoise, moyenne, bornée à une classe de la société, et à une seule catégorie de sentiments. Il s'interdit tout ce qui dépasse le niveau commun ; il se contente des *pinturas verisimiles de lo que sucede ordinariamente*, réservant sans doute la tragédie à l'aristocratie et la farce au peuple. Aussi n'a-t-il bien compris ni Shakspeare, ni Ramón de la Cruz. Son maître avoué, c'est Molière ; mais celui auquel il ressemble le plus, selon moi, c'est Térence.

Digitized by Google

CHAPITRE II

POÉSIE LYRIQUE ET AUTRES GENRES EN VERS [1]

1. *Poètes divers.* — La lutte entre les deux écoles en présence fut moins vive dans le domaine de la poésie lyrique qu'au théâtre. Il semble même qu'ici l'influence française fut moins prépondérante que l'influence italienne. En réalité, en Espagne comme en France, les véritables lyriques étaient rares à cette époque, au fond très prosaïque. Une élégance banale, une grande docilité à suivre les types consacrés et les formes traditionnelles, une platitude que dissimulait mal une inspiration de commande et un enthousiasme selon la formule, une certaine grâce mièvre, poudrée et affadissante, un sentimentalisme plus prêt de la galanterie que de l'amour : voilà ce que l'on trouve le plus souvent chez les « lyriques » de l'époque. Quelques-uns seulement tentent de mettre un peu plus de vérité ou un peu plus d'originalité dans leur art. Les tragiques événements qui terminent le siècle secouent la muse allanguie et donnent parfois à ses chants plus d'accent et d'élévation. Mais si le réveil du sentiment national, ainsi que la conscience des droits nouveaux, lui fournissent de plus nobles inspirations, elle reste, dans la forme, obstinément fidèle aux règles classiques, et aux modèles étrangers. En général, la poésie didactique, sous la forme de l'épître,

1. Voyez, sur ce chapitre, la *Historia crítica de la poesía castellana en el siglo XVIII*, par L.-A. de Cueto, marquis de Valmar, 1893, 3 vol. — Presque tous les textes sont aux tomes LXI, LXIII et LXVII de la B. A. E.

Digitized by Google

de la satire ou de la fable, convient mieux à cette génération plus raisonneuse que naïve, et moins passionnée qu'avide de savoir. Quelques essais ou fragments épiques, exercices purement académiques, quelques poèmes plus techniques encore que didactiques, comme ceux d'Iriarte sur la *Musique*, ou de **Rejón de Silva** (*la Pintura*), et de **Moreno de Tejada** (*Excelencias del pincel y del buril*), attestent nettement le caractère prosaïque de l'époque.

Nous ne nous attarderons pas à des poètes tels que Interián de Ayala, Ferreras, Feijóo, Alfonso Verdugo, comte de Torrepalma (*Deucalión*, 1741), **José Antonio Porcel** (né en 1720), auteur des *Églogas venatorias* ou l'*Adonis*, traducteur de *Mérope* et du *Lutrin* (*El Facistol*), les deux curés de Fruíme **(Diego Antonio Cernadas de Castro**, et **Antonio Francisco de Castro)**, ou **Maruján**, dont les satires, moins mesurées que les vers de Porcel, s'efforçaient de tourner en ridicule les *galicistas*, **Villaroel**, que nous retrouverons plus loin, les publicistes **Mañer** et **Nifo**, l'infatigable journaliste, le rédacteur du *Cajón de sastre literato*, la bête noire de Moratín et des « francisants ». Tous eurent leur moment de célébrité. Rappelons seulement que la plupart des auteurs dramatiques dont nous avons déjà parlé, et plus particulièrement Moratín le père, s'essayèrent ou se signalèrent dans la lyrique, et arrivons à ceux qui peuvent être considérés comme les chefs de file de cette troupe assez obscure.

*
* *

2. *L'Ecole de Salamanque.* — **José de Cadahalso**)ou **Cadalso**, 1741-1782), tué au siège de Gibraltar, où il servait en qualité de colonel, fut l'un des membres actifs de la *tertulia* de la *Fonda de San Sebastián* et l'un des premiers poètes du groupe de Salamanque, qu'il contribua à fonder. Il avait beaucoup voyagé, beaucoup appris à travers toute l'Europe. En Espagne, il rencontra de nombreuses sympathies et exerça une réelle influence, entre autres sur Jovellanos et

Digitized by Google

Meléndez Valdés. Sans renier les poètes nationaux, Villegas, Quevedo ni même Góngora, ses goûts et son instruction le portaient vers l'imitation étrangère. Dans son pamphlet en prose, dont le titre tout au moins est resté populaire, *Los eruditos à la violeta* (*Les érudits à l'eau de rose*, dirions-nous, 1772), il tourne en ridicule les prétentions scientifiques de ses compatriotes. Dans les *Cartas Marruecas*, publiées après sa mort, et souvent comparées aux *Lettres persanes* de Montesquieu, il étend sa satire à toute la société et se montre le sage et modéré disciple des encyclopédistes. La tragédie *Sancho García* (1771) n'est guère à signaler que pour sa fidélité aux principes classiques. Mais ses vers lyriques méritent une mention spéciale (*Ocios de mi juventud*, 1772, et Œuvres complètes posthumes, 1818, 3 vol.). Les *Nuits Lugubres* (*Noches Lúgubres*), imitation des *Neuf Nuits* d'Edward Young, durent leur naissance aux incidents romanesques de sa liaison avec l'actrice María Ignacia Ibáñez, et de la mort de cette dernière. On croit sentir, à leur lecture, comme un premier souffle du futur romantisme. Ses vers courts, ses anacréontiques, ses élégies, furent très admirés de ses contemporains.

Gaspar de Norona († 1815) était, à Gibraltar, aux côtés de Cadalso et il écrivit une élégie à sa mémoire. Ses deux volumes de *Poesías* (1799-1800) contiennent des odes et des poésies érotiques dans le goût français. Plus originales sont ses *Poesías asiáticas*, traduites des auteurs orientaux consultés pour l'*Ommiada*, poème épique paru après sa mort. Les *Poésies Asiatiques* annoncent de loin *Les Orientales*.

*
* *

3. Le groupe appelé, assez improprement, l'école de Salamanque, suivit docilement les traces de Cadalso. Son plus illustre représentant, sinon son meilleur poète, est sans contredit **Gaspar Melchor de Jovellanos** (né à Gijón en 1744, mort à Vega, en 1811). Sa vie fut très noble, et sa

Digitized by Google

mort celle d'un bon citoyen. Magistrat à Séville, puis à Madrid, chargé de graves affaires et d'enquêtes importantes, disgracié avec Cabarrus (1789), ministre de nouveau avec lui, et une seconde fois disgracié ; emprisonné, de 1801 à 1808, au château de Bellver, à Majorque, il fit partie de la Junte Suprême insurrectionnelle (1808), convoqua, en cette qualité, les *Cortes* nationales, fut poursuivi, ainsi que les membres de cette Junte, se réfugia en Asturies, et mourut au port de Vega, tandis qu'il fuyait devant les Français victorieux. Il mérita pleinement le beau titre de *Padre de la Patria* qui lui fut alors donné.

Jovellanos fut un homme d'Etat, un économiste, un lettré, et, à ce dernier point de vue, la variété de son talent et de son œuvre lui assure un rang honorable dans tous les genres[1]. Le politique nous apparaît dans son beau *Mémoire en défense de la Junte de 1810*, d'où l'on peut dégager son idéal de gouvernement, lequel se rapproche assez d'une monarchie constitutionnelle, telle que l'eût comprise Montesquieu. — Comme économiste, son œuvre maîtresse, et, si l'on songe à son importance sociale, je dirais volontiers son chef-d'œuvre, c'est son *Rapport sur la loi agraire* (*Informe sobre la ley agraria*, publié en 1795). Ce rapport avait pour but de présenter au roi Carlos III des observations sur le code de l'agriculture, que ce monarque éclairé et réformateur voulait édicter. C'est en réalité tout un plan de réformes profondes, dont l'application eût fait faire l'économie d'une révolution. Rappelons que, passant de la théorie à la pratique, Jovellanos avait fondé un type d'établissement moderne d'instruction, l'Institut Asturien de Gijón. Il voulait ainsi contribuer, pour sa part, à réaliser ce progrès social, économique et intellectuel que poursuivaient les *Colonies agricoles*, les *Sociétés d'Amis du Pays*, l'*Ecole patriotique*, ou séminaire de Vergara, les écoles primaires *pestalozziennes*. C'est à ce même but que concourent tous ses opuscules et rapports sur le développement et la réforme

1. B. A. E., t. XLVI et L.

Digitized by Google

de l'instruction publique. Grâce aux efforts de ces bons citoyens, l'état honteux de l'enseignement, signalé par les satires de Villaroel et les écrits plus graves de Pérez Bayer (*Por la libertad de la literatura española*) s'améliora vers la fin du siècle, et les théories modernes, depuis celles de Locke et de Bentham jusqu'à celles de Condillac et de Destutt de Tracy, figurent pour la première fois dans les programmes universitaires.

Comme poète, Jovellanos a laissé des poésies lyriques et pastorales, artificielles, prosaïques, et quelque peu ridicules, avouons-le, sous la plume d'un si grave personnage et à une telle époque ; des satires morales et philosophiques, plus dignes de lui (*Contre la mauvaise éducation de la Noblesse*[1], — *Sur l'état de l'Espagne de Godoy*, — *Sur les vaines occupations des hommes*, — *Satire à Posidonio*, etc.) Mais, en somme, Quintana l'a dit avec raison, son style est plutôt une prose noble, élégante, qu'une diction véritablement poétique. Ses vers sont courts, mal construits, sans grâce, sans cadence et sans harmonie. Le seul titre sérieux du dramaturge, nous l'avons noté, est le *Delincuente honrado*, car la tragédie de *Pelayo* n'a dû qu'aux événements politiques quelques instants passagers de faveur, et une apparence de vie et d'intérêt. Il convient d'ajouter que cet homme si ouvert à toutes les vérités, si en avance sur son siècle, et timide seulement sur des questions de forme, avait émis sur l'art (sur le style gothique en particulier) des idées originales dans son *Mémoire descriptif du château de Bellver*, dans sa belle *Epître sur le Paular* et dans une foule d'autres opuscules ou de lettres échangées avec Bayeu, Antonio Ponz, Ceán Bermúdez. Nous y joindrons, quoiqu'il puisse plus justement figurer parmi les compositions historiques, l'intéressant et curieux mémoire *Sur les divertissements publics*, où sont condamnées les courses de taureaux.

1. Édit. Morel-Fatio, Bordeaux, 1899.

Digitized by Google

*
* *

4. Juan Meléndez Valdés (1754-1817)[1] fut le disciple et l'ami de Jovellanos (*Obra soy tuya*), mais il ne lui ressemble ni dans sa vie, ni dans son œuvre. Un fâcheux manque de décision lui fait traverser tour à tour les camps les plus opposés. Patriote d'abord, puis *afrancesado* militant, il salue le retour de Fernando VII, mais, tenu en légitime suspicion, il s'expatrie et meurt à Montpellier. — Le poète est tout aussi flottant, inconsistant et mou. Il subit tout d'abord l'influence de Cadalso et, comme lui, compose des anacréontiques, des idylles, des *endechas*. La poésie pastorale semble son vrai domaine. Son âme tendre, son *ingenio suave* le prédestinent à ce genre, pour lequel le désignent au surplus ses succès académiques (*Batilo*, 1780; *las Bodas de Camacho*, 1784). C'est là, dans la poésie champêtre, dans l'ode anacréontique et amoureuse (*Los Besos de amor*), qu'il donne toute sa mesure.

Mais bientôt cela ne lui suffit plus. Il veut, comme Jovellanos, s'élever à l'ode morale, philosophique, sociale et politique ; et comme il a beaucoup d'instruction, de lecture et une remarquable facilité d'assimilation, il y réussit honorablement (*Epístola á Jovellanos*, sur la Bienfaisance; — *le Philosophe aux champs ;* — *les Misères humaines ;* — *les Adieux du vieillard*; etc.). Bientôt Meléndez (qui avait à l'excès l'*esprit de suite*) suit la mode, laquelle, vers 1790, se tournait décidément vers la poésie anglaise. On ne compte en effet pas moins de trois traductions d'Young vers cette époque (celles d'Escoïquiz, de Cladera et d'un anonyme). Il y en a quatre du pseudo-Ossian (de Montengón, d'Ortiz, de Marchena et de Gallego). Milton et Pope étaient traduits par Palazuelos, Jovellanos, Hermida, Escoïquiz; Thompson (*les Saisons*), par García Romero. Les *Idylles*, de Gessner, et le *Werther*, de Gœthe, marquent la première apparition de la

1. *Poesías*, B. A. E., t. LXIII.

Digitized by Google

littérature allemande. Mais l'*Essai sur l'homme*, de Pope, et le *Lamento nocturno*, d'Young, furent les modèles favoris de Meléndez. Aussi les lumineux paysages salmantins se couvrent-ils bientôt des tristes brouillards d'Ecosse ; les pipeaux rustiques font place au luth éploré des bardes septentrionaux (Voy. *La Noche* et *la Soledad*, et la lettre d'envoi à Jovellanos). Et tout cela donne l'idée d'un art sans profondeur ni originalité, qui n'est qu'un écho et un reflet. Du moins, si Meléndez est, sous le rapport moral et philosophique, bien au-dessous de Jovellanos, il est plus poète que lui. Son talent descriptif, dans les petites choses, est réel; il a le don de l'image; ses tableaux rustiques, dans le goût de Watteau et de Boucher, sont gracieux ; ses vers de sept et huit syllabes ont de la légèreté, de l'harmonie : c'est une musique pour l'oreille et parfois un charme pour l'imagination. Son style n'est d'ailleurs pas toujours exempt d'affectation ni sa langue de recherche. Ses contemporains, et particulièrement Iriarte, lui reprochaient ses archaïsmes inutiles, et Hermosilla le nommait le chef des *Magüeristas*. Mais ces défauts sont peu sensibles aujourd'hui, et les qualités l'emportent.

5. On retrouve la plupart de ces faiblesses mais quelques-unes seulement de ces qualités dans tous les poètes de Salamanque, et par exemple dans le P. **Diego Tadeo González** (1733-1794), qui s'adonna avec une ferveur touchante, encore qu'un peu ridicule, à la poésie pastorale, de même d'ailleurs que son confrère en religion, le P. **Fernández**. Ces deux excellents Augustins s'affublèrent de noms de bergers (*Delio* et *Liseno*) ; ils célébrèrent leurs bergères Melisa et Mirta, à côté de *Batilo* (Meléndez), de *Dalmiro* (Cadalso), d'*Arcadio* (Iglesias), d'*Aminta* (Forner), de *Damón* (Estala) et du *mayoral*, ou berger en chef, *Jovino* (Jovellanos), dont la houlette menait tout ce troupeau bêlant. Du moins le berger Liseno, je veux dire le R. P. González, est-il l'auteur de quelques poésies où l'on retrouve un écho lointain de Fr. Luis de León, de la piquante invective du *Murciélago alevoso*, *la Chauve-*

Digitized by Google

Souris traîtresse, bien supérieur à son poème de la *Niñez*, et d'une très ingénieuse satire des procédés d'investigation et des méthodes scientifiques des Encyclopédistes, sous le titre de *la Crotalogia* ou *l'Art de jouer des castagnettes.*

José Iglesias (1748-1791) appartient au même groupe. Il avait commencé par des épigrammes et des poésies légères qui ne manquaient ni de finesse, ni de verve, ni d'agrément Mais, après avoir reçu la prêtrise en 1783, il fit pénitence, et il voulut sans doute la faire faire à ses lecteurs, en écrivant des poèmes aussi soporifiques que moraux, *La Teologia* (1791), *l'Enfance couronnée*, en l'honneur d'un jeune prodige de trois ans (!). Son mérite principal, c'est sans doute d'avoir écrit ses faciles et aimables poésies dans la pure langue de la Vieille Castille, sans encourir jamais le reproche de gallicisme, qui ne fut épargné ni à Meléndez, ni à Cienfuegos, ni à Jovellanos. Peut-être, après tout, Iglesias n'y avait-il pas grand mérite, n'ayant jamais lu un livre étranger.

Juan Pablo Forner (1756-1797) passa de la magistrature aux lettres, comme Jovellanos, comme Meléndez, comme un autre poète, **J. M. Vaca de Guzmán** (auteur de *Las Naves de Cortés*, *Granada rendida*, etc.). Il avait surtout un tempérament de critique et de polémiste, ainsi que le prouvent surabondamment la *Sátira contra los vicios introducidos en la poesía* (1782); — les *Reflexiones de Tomé Cecial*, dirigées contre La Huerta ; — l'*Oración apologética por la España y su mérito literario*, en réponse aux appréciations dédaigneuses de l'Encyclopédie ; — les *Exequias de la lengua castellana*, la plus vigoureuse et la meilleure de ses œuvres ; — les diverses satires contre Iriarte : *El Asno erudito*, fable en vers, avec prologue en prose (1782) ; *Los Gramáticos, historia chinesca*, pamphlet contre tous les Iriarte, l'oncle D. Juan l'érudit, et les neveux Tomás et Bernardo, — et une foule d'autres écrits de polémique violente et personnelle (contre Trigueros, Ayala, Huerta, l'Académie, etc.). En même temps que

Digitized by Google

beaucoup de passion, il montra, dans cette petite guerre aux multiples rencontres, beaucoup de vigueur, de bon sens et de verve. Ses tentatives épiques, telles que le *Canto à la Paz*, — dramatiques (*El Filósofo enamorado*, *El Ateista*), — ou philosophiques (cinq *Discursos*, en vers, contre les sophismes de l'impiété, 1787) furent moins heureuses.

6. Ce **Tomás de Iriarte** (1750-1791), contre lequel bataillait si vivement l'irascible Forner, est l'auteur des *Fábulas literarias*[1], l'un des plus grands succès de cette époque. Ces apologues, qui ont tous pour but de donner les préceptes de l'art d'écrire, avaient paru en 1782, et devaient rester classiques. Mais leur vogue rapide souleva aussi certaines critiques. L'originalité relative du recueil, l'ingéniosité de l'invention, la justesse d'une satire modérée et de bon goût, la grâce du style, la maîtrise avec laquelle sont maniés les quarante mètres divers employés justifient amplement et le succès de l'auteur et la jalousie de ses rivaux. Ses vives discussions avec Samaniego, Forner, La Huerta et Meléndez montrent l'ardeur des luttes littéraires à cette époque. En outre de ses deux jolies comédies mentionnées plus haut (*El Señorito mimado* et *La Señorita mal criada*), Iriarte avait publié quelques opuscules littéraires, par exemple, *los Literatos en cuaresma* (1773), et un poème didactique en quatre chants sur la *Musique* (1780), célèbre en son temps, bien peu lu aujourd'hui.

Les fables étaient alors à la mode. Celles de Lokman furent traduites en 1779, puis en 1784 ; celles de La Fontaine, en 1785. En 1781 et en 1784, parurent les deux parties du Recueil de Fables de **Felix María de Samaniego** (1745-1801), gentilhomme des Provinces Basques élevé en France. Il les avait écrites spécialement pour les élèves du *Seminario* récemment fondé à Vergara. Une bonne

1. B. A. E., t. LXIII. — Édit. annotée (avec Samaniego) par A. Rosiés, 1896, Garnier.

Digitized by Google

partie de ces *fables morales* sont originales ; le sujet des autres est emprunté aux fabulistes antérieurs (Phèdre, La Fontaine et John Gray). Elles eurent non moins de succès que celles d'Iriarte et sont, comme elles, restées classiques. Ni les *Fábulas* d'**Ibáñez de Rentería** (1797), ni celles de **Ramón de Pisón** (imprimées en 1819), ni les *Parábolas morales* (1803), de Francisco **Gregorio de Salas** (connu d'autre part par son poème champêtre, *El Observatorio rústico*), n'eurent la même fortune.

Nicasio Álvarez Cienfuegos (1764-1809)[1] apporte dans la lyrique (*La Escuela del sepulcro*, *A la primavera*, *El otoño*, *A Bonaparte*, *A un carpintero*, etc.), comme au théâtre (*La Condesa de Castilla*, *Zoraida*), une fougue indisciplinée, une imagination ardente (son caractère, a-t-on dit, est bien exprimé par son nom), et même un mépris de la grammaire et de la syntaxe qui lui assurent une réelle originalité, et le préservent de la banalité. Sa lutte héroïque contre Murat, qui le condamna à mort, le dévouement de ses amis, qui le sauvèrent, sans avoir pu cependant lui arracher un mot de soumission, sa mort enfin à son arrivée à Orthez, lieu fixé pour son exil, ont jeté une auréole sur ce poète disparu avant d'avoir pu remplir complètement son destin.

Cette triste guerre d'Espagne, dont furent victimes, dans des camps différents, Jovellanos, Moratín, Meléndez, Cienfuegos, devait avoir sa répercussion dans la poésie. Ce fut elle qui inspira leurs plus beaux vers à Quintana, à Gallego, à Sánchez Barbero et à quelques autres de leurs contemporains, par lesquels nous terminerons le résumé de la lyrique à cette époque.

Francisco Sánchez Barbero, humaniste distingué de Salamanque, dut en effet ses plus brillantes inspirations aux événements politiques (*El combate de Trafalgar ; — A Vel-*

1. B. A. E., t. LXVII.

Digitized by Google

lingtón; — *A la apertura de la cátedra de la constitución*, en 1814, etc.). Ses tragédies (*Saul*, *Coriolano*, etc.), son poème des *Quatre Ages de l'homme*, sont oubliés. Quelques compositions satiriques, et sa *Lettre à Ovide*, datée du Préside ou bagne de Melilla, mériteraient d'être sauvées du naufrage.

*
* *

7. Mais le plus illustre de ces poètes patriotes est, à tous les points de vue, **Manuel José Quintana** (1772-1857)[1]. Protégé et disciple un moment de Meléndez, il ressemble beaucoup moins à son maître qu'à Jovellanos. Comme ce dernier, mais avec plus de fougue et de décision, il servit, durant sa vie entière, la cause de la liberté. Après quelques essais littéraires, il prit part à la lutte contre Napoléon, fut secrétaire de la Junte centrale insurrectionnelle et adressa, en cette qualité, aux États de l'Amérique Espagnole, un appel à l'indépendance, dont les uns lui font un grief, les autres un titre de gloire. Au retour des Bourbons, il fut enfermé, de 1814 à 1820, dans la citadelle de Pampelune, d'où il sortit pour occuper, durant le *triennium* libéral (1820-1823), la place de Directeur de l'Instruction publique. De 1823 à la mort de Fernando, il se confina en Estrémadure et s'occupa exclusivement de travaux littéraires. Il fut réintégré dans ses dignités à l'avènement d'Isabel II, et termina paisiblement, en 1857, au milieu du respect universel, une vie dont les péripéties sont exactement réglées sur les progrès ou les reculs de la liberté en Espagne.

Quintana fut un patriote et un philosophe. Son amour de l'indépendance et de la liberté éclate dès ses premières compositions poétiques (*Epistola á Valerio*, sur la *Peinture*, 1790; — *La Poesia*, 1798), mais surtout dans ses belles *Odes* et poésies patriotiques, qui le mirent bientôt au premier rang (*A Padilla*, 1797; — *Sur l'invention de l'imprimerie*, 1800; — *El Panteón del Escorial*, 1805; — *Sur Trafalgar*; — *Al*

1. *Obras*, Madrid, 1897-1898, 3 vol. — B. A. E., t. XIX.

Digitized by Google

Armamento de las provincias, 1808; — *A l'Espagne, après la révolution de Mars;* — *Ode à Balmis, sur la vaccine.* — Ces poésies, si dignes d'un citoyen et d'un penseur, furent réunies en 1813, et précédées d'une dédicace de l'auteur à Cienfuegos, « qui lui avait appris à ne point faire des lettres un instrument d'oppression et de servitude ». Malheureusement, cette belle veine poétique se tarit bientôt, et le chantre de la Liberté se tut, découragé. Il expliqua les motifs de son silence dans ses vers à Somoza, en 1826. Mais il ne se désintéressa jamais de la chose publique qu'il servit par ses actes et, à l'occasion, par ses écrits. (Voyez le beau *Rapport sur la réorganisation de l'instruction publique*, 9 septembre 1813 ; — le *Discours* à l'Université, du 7 novembre 1822.) Les dix *Lettres à Lord Holland* (du 20 novembre 1823 au 10 avril 1824) contiennent le récit des événements dramatiques de 1820 à 1823, et l'appréciation impartiale des faits ; elles sont entremêlées de réflexions philosophiques brèves et profondes dans la manière de Tacite. On y trouve de beaux portraits (le Roi, Mina, Calatrava, etc.) et des scènes vigoureusement peintes (le serment du Roi, l'embarquement de Fernando VII à Cadix, etc.).

Mais, à côté du poète et du citoyen, il y avait un critique, qui parut de bonne heure. *Las Reglas del Drama*, où se retrouve la pure doctrine de Boileau, datent de 1791. Boileau et Voltaire sont pour lui la loi et les prophètes. C'est conformément aux théories du premier et aux exemples du second, qu'il a composé ses deux tragédies : *El Duque de Viseo* (1801), tissu d'horreurs tragiques, dont l'Anglais Lewis est en partie responsable, et où la fantaisie d'une imagination juvénile contraste avec l'emploi des formules ultra-classiques; *Pelayo* (1805), dans laquelle les sentiments d'indépendance, que Quintana traduit si éloquemment quand il parle pour son propre compte, sont comme figés et glacés par le froid appareil de la tragédie pseudo-classique. La collaboration de Quintana aux *Variedades de ciencias, literatura y artes* à partir de 1803) fut féconde.

Digitized by Google

Son goût d'ailleurs alla s'élargissant peu à peu, et sans doute la grande collection de poésies choisies qu'il entreprit (*Poesías selectas castellanas*, 1810-1830) y contribua efficacement. Cette collection, supérieure à celles de Sedano, de Huerta, de Fernández, comprend trois parties : les poésies des XVIe et XVIIe siècles (trois volumes); les poésies du XVIIIe siècle (un volume); la *Musa épica* (deux volumes).

Une autre collection qui fait grand honneur à Quintana est celle des *Vidas de los Españoles célebres*[1]. Le vaste plan conçu par l'auteur, et qui devait embrasser un grand nombre d'hommes illustres dans tous les genres, ne fut point réalisé. Il ne nous a laissé que neuf biographies : celles du *Cid*, de *Guzmán el Bueno*, de *Roger de Lauria*, du *prince de Viana* et de *Gonzalo de Córdoba*, parues en 1807, celles de *Vasco Núñez de Balboa* et de *Pizarre* en 1830, enfin celles d'*Álvaro de Luna* et de *Fr. Bartolomé de las Casas* en 1833. Quintana, prenant pour modèle Plutarque, s'était proposé tout d'abord de faire simplement œuvre morale et patriotique, mais, chemin faisant, son point de vue s'étend, et les dernières biographies sont de véritables travaux historiques. — En somme, Quintana fut l'interprète le plus autorisé de l'école de Salamanque, qui occupe une position intermédiaire et sert de transition entre deux âges littéraires différents. Il essaya de rendre justice aux deux écoles adverses et, en jugeant avec plus d'équité les grands écrivains du passé, il prit place parmi eux. Par son exemple, sinon par ses préceptes, il a rappelé à ses concitoyens une vérité qu'ils oubliaient trop, c'est que ce ne sont point les règles, mais le cœur, la passion sincère qui font les chefs-d'œuvre.

* * *

8. *Les poètes de Séville.* — Après l'Ecole de Salamanque et les poètes qui s'y rattachent, il convient de passer

1. Extraits annotés par Mme Lucie-Lary, Paris, Garnier, 1897.

Digitized by Google

en revue ceux qui forment le groupe ou l'École dite de Séville. Ils occupent la scène littéraire entre le XVIIIe siècle et la période romantique. Ils représentent assez exactement les idées courantes pendant cette période, et leur influence sur la société de la première moitié du XIXe siècle est sensible.

L'époque la plus brillante de cette École correspond aux dernières années du XVIIIe siècle et aux deux premières décades du XIXe. Les noms des principaux membres de ce groupe sont ceux de Félix José Reinoso (1772-1814), — Manuel María de Arjona (1771-1820), — José María Blanco (1774-1841), — Alberto Lista (1775-1848), et, au-dessous d'eux, de José María Roldán (1771-1828), — Francisco de Paula Castro (1771-1827), — Núñez y Díaz (1766-1832), — Manuel del Mármol (1769-1840), — Félix María Hidalgo (1790-1835), — l'abbé José Marchena (1770-1821)[1].

Le but que poursuivait, dans le principe du moins, cette réunion d'hommes instruits, prêtres, professeurs, magistrats, membres de l'*Académie des Lettres humaines*, c'était de répandre dans le public les principes « du bon goût ». Ce sont, avant tout, des maîtres d'humanisme, des professeurs de rhétorique. Plusieurs ont réellement enseigné. Lista a professé toutes les fois que les événements politiques lui en ont laissé le loisir, en 1817, à Séville, puis à Madrid, à Pampelune et à Madrid de nouveau, enfin au collège de San Felipe de Néri, à Cadiz. C'est donc bien une « Ecole ». La critique y était en honneur : c'est par elle surtout que ces lettrés exercèrent une action sur les esprits. Lista débute par une imitation de la *Dunciade*, de Pope, *Le Royaume de la Sottise* (*El Imperio de la Estupidez*), revue de toutes les excentricités des auteurs contemporains. L'année suivante, en 1799, il écrivait l'examen critique du *Bernardo*, de Balbuena, et trente-quatre ans plus tard, il publiait encore ses *Ensayos críticos*. — Reinoso, lui aussi, est un professeur et un

1. B. A. E., t. LXI, LXIII, LXVII. — J. Valera, *Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*, 1902-1904, 5 vol.

Digitized by Google

critique : il projetait une histoire philosophique de la poésie espagnole. — Blanco a rempli d'articles de critique les journaux du temps, particulièrement les *Variedades*, qu'il avait fondées à Londres, après avoir renoncé à son pays et ajouté à son nom de Blanco celui de White.

D'ailleurs rien d'original ; surtout, rien de nouveau. C'est dans le P. André, dans Rollin, dans Fleury, dans La Harpe, Le Batteux, Muratori et Blair qu'ils puisent tous leurs idées. C'est dire que ces idées sont strictement classiques. Comme ils comprennent que les règles, à elles seules, ne suffisent pas, ils essayent de surprendre les secrets des lyriques du XVIe siècle. Ils ne s'avisent point que l'on peut marcher sans lisières. « Mon modèle, dit Lista, c'est Rioja ; mon grand souci a été de revêtir mon inspiration (?) des formes extérieures, des expressions de ce grand poète. » Ce que Lista fait pour Rioja, Roldán le fera pour Herrera, par exemple dans ses deux odes si vantées : *A la venida del Espiritu Santo*, — *A la resurrección de Jesus Cristo*. Une poésie aussi savante, aussi laborieuse et aussi timide peut avoir toutes les qualités que l'on voudra, elle n'aura jamais la seule vraiment indispensable, l'inspiration originale, la spontanéité, la naïveté, qui font seules les vrais poètes. D'ailleurs, comme il arrive infailliblement en ce cas, ce qu'ils imitent, ce sont surtout les défauts. Or les défauts des écoles andalouses ont toujours été l'enflure, l'emphase, une certaine phraséologie solennelle. On les retrouve chez nos néo-Sévillans, particulièrement chez Roldán, Arjona et Reinoso. Ce dernier déclare « qu'il est permis d'user en poésie de mots extraordinaires, plus expressifs que ceux dont se sert la prose », ce qui fut proprement la théorie de Góngora. Il ajoute : « La pompe est une vertu dans la lyrique. »

Mais cette *altisonancia* est bien près de cet « *estilo crespo, sonoro, altisonante y campanudo, de repique y volteo* » que définit si plaisamment l'auteur du *Fray Gerundio*, et dans lequel Nietzsche découvrira « un appauvrissement de la puissance organique, accompagné d'une extrême prodigalité

Digitized by Google

dans les moyens et les intentions. » Et à ces défauts, il est bien fâcheux que quelques-uns de nos poètes aient uni les défauts opposés de l' « *estilo blondo, petimetre, almidonado y á lo Chamberi* ». Delille se greffe sur Góngora. Arjona, dans une *Ode à la Noblesse espagnole*, invitée à se montrer plus digne des ancêtres, pour ne pas dire simplement l'*artilleur*, le *cavalier*, le *fantassin*, le *marin*, écrira : « Celui qui dirige le char fulminant, rival hardi de la foudre du roi du firmament, celui qui manie le coursier, fils du vent », etc.

Sur certains points toutefois, nos Sévillans font quelques infidélités à la doctrine purement classique, par exemple, sur la légitimité des sujets religieux et sur l'emploi du merveilleux chrétien. En 1804, l'*Académie des Lettres humaines* proposait comme sujet de concours : *l'Innocence perdue*. Reinoso obtint le prix; Lista, l'accessit. Quintana, classique à la française, prétendit que le sujet était mal choisi. Blanco lui répondit, non sans force, et combattit la thèse de Boileau. A la même date, un poète de la même école, Núñez Díaz, *el Pindaro cristiano*, développait cette même théorie anticlassique. C'était précisément l'époque où paraissait en France *Le Génie du Christianisme*.

Quoique l'Ecole ait compté des poètes profondément religieux, elle a, considérée dans l'ensemble, une couleur fortement accusée de philosophisme et d'hétérodoxie. Je ne parle point seulement de l'ex-abbé Marchena, réfugié en France, ami des Girondins, rédacteur au Comité de Salut public, rédacteur de *l'Ami des Lois*, proscrit par le Directoire, puis secrétaire de Moreau; ni de Blanco-White, qui abjura le catholicisme et se réfugia en Angleterre : ce furent les enfants perdus du parti. Mais la plupart de ces écrivains bourgeois se disaient volontiers *volterianos* et *rusoyanos*, comme Lista et Arjona, ou condillaciens et positivistes, comme Reinoso (Voyez la Préface de sa *Poética*). Aussi, en politique, sont-ils libéraux. Beaucoup accueillirent avec sympathie non seulement les idées françaises, mais même le gouvernement du roi Joseph. Reinoso a défendu les *Afrancesados* dans un livre paradoxal : *Examen du délit*

Digitized by Google

d'infidélité à la Patrie. Ces libéraux, d'ailleurs très monarchistes, formèrent plus tard le parti des modérés, des constitutionnels ; ils s'accommodèrent assez aisément d'un despotisme déguisé sous certaines apparences parlementaires, *el despotismo ilustrado.*

En somme, c'est plutôt par leurs théories littéraires, politiques, philosophiques, par l'influence qu'ils exercèrent sur la société que par leurs œuvres, considérées en elles-mêmes, que les littérateurs de ce groupe méritent d'arrêter l'attention.

« Sept odes ou élégies, en trente-six ans, ont suffi à placer **Juan Nicasio Gallego** (1777-1853) au premier rang des poètes espagnols », disait Ventura de la Vega. La plus célèbre de ces odes du poète Zamoran, élevé à Salamanque, est son fameux *Dos de Mayo.* Celles sur la *Défense de Buenos-Aires* contre les Anglais (1807), ou sur l'*Influence de l'enthousiasme public dans les arts*, se retrouvent aussi dans toutes les anthologies. Nous aimons moins ses élégies sur des morts illustres (le duc de Fernandina, la reine Isabel de Braganza, la duchesse de Frías). Elles sont froides et apprêtées. La gloire d'avoir, en un moment tragique, exprimé mieux que tout autre la fureur et l'enthousiasme patriotique de tout un peuple, suffit à illustrer le nom de Gallego.

Digitized by Google

CHAPITRE III

LA PROSE

1. *L'histoire et l'érudition.* — L'histoire, à cette époque, prend un caractère érudit, ainsi que nous le verrons tout à l'heure. Peu de vastes généralisations, de résumés d'ensemble, plus artistiques et littéraires que scientifiques, comme au temps de Mariana. Les antiquités nationales, en leur riche variété, sont étudiées dans les archives, dans les documents originaux, et ce travail patient, cette enquête si profitable produisirent alors quelques-unes des œuvres les plus estimables de l'érudition espagnole.

L'énorme ouvrage de **Juan de Ferreras** (1652-1735) en dix-sept volumes, *La Synopsis histórica cronológica de España* (1720-1727), traduite en français par d'Hermilly, avait supplanté en partie l'histoire de Mariana, bien supérieure au point de vue littéraire. L'unique volume paru de la *Historia del Nuevo Mundo* (1793), de **J.-B. Muñoz** (1745-1799), fait regretter que l'auteur, par suite des obstacles qui lui furent suscités, n'ait pu mener à bonne fin la vaste entreprise dont il avait été chargé. Nous avons signalé, dans le chapitre précédent, les ouvrages historiques de Jovellanos et de Quintana.

Le plus important des nombreux savants, critiques et érudits, que nous allons énumérer maintenant, est le Bénédictin galicien **Benito Jerónimo Feijóo**[1] (1675-1764). Ce

[1] *Obras escogidas*, B. A. E., t. LVI.

Digitized by Google

savant homme, qui écrivit presque toutes ses œuvres à Oviedo, entreprit de faire, dans les huit volumes de son *Teatro crítico* (1726-1739) — auquel il faut joindre un tome de suppléments et corrections, 1741, — et dans les cinq tomes des *Cartas eruditas* (1742-1760), qui le complètent, l'inventaire critique de toutes les idées courantes, opinions, préjugés, superstitions du temps. Il déploya dans cette entreprise épineuse, qui, en Espagne, n'allait pas sans danger, beaucoup de savoir, de décision et de persévérance. Maintes idées nouvelles, plus scientifiques, entrèrent dans les esprits grâce à lui, mais ce ne fut pas sans lutte. Le publiciste Mañer († 1751) publia trois tomes de critiques dans son *Antiteatro*, où il prétendait relever « neuf cent quatre-vingt-dix-huit erreurs » de Feijóo. Le Bénédictin Fray Martín Sarmiento vint à la défense de son confrère dans son *Ilustración avologética*, à laquelle Mañer répliqua (1734) par son *Crisol crítico*, en deux volumes.

Un certain **Armesto y Osorio** intervint à son tour (1735), avec son *Teatro Anticrítico*, et, en 1748, paraissait une nouvelle réfutation, *Reflexiones crítico-apologéticas*, de **Soto y Marne**. La polémique continua ainsi longtemps encore. Elle prouve tout au moins l'influence réelle qu'exerça en son temps l'œuvre de ce patient polygraphe, dont le *Teatro* et les *Cartas* ne contiennent pas moins de deux cent soixante-dix dissertations originales.

Le moine augustin **Enrique Flórez** (1702-1773) éleva un monument considérable de science solide dans son *España sagrada*, dont le titre complet indique nettement l'objet et le contenu : *Teatro geográfico-histórico de la Iglesia de España. Origen, divisiones y límites de todas sus provincias. Antigüedad, traslaciones y estado antiguo y presente de sus sillas, con varias dissertaciones críticas.* — Les trente-sept premiers volumes furent publiés du vivant de l'auteur. Les deux suivants (XXXVIIIe et XXXIXe), laissés en manuscrit par Flórez, furent édités par le P. **Manuel Risco**, qui continua la collection jusqu'au volume XLIIe inclusivement. Les PP. **Antolín Merino** et **José de La Canal** donnèrent en col-

Digitized by Google

laboration les tomes XLIIIe et XLIVe, et La Canal seul les tomes XLVe et XLVIe. Le dernier volume (XLVIIe) est l'œuvre de **Pedro Sainz.** — Cette monumentale publication, qui rivalise avec notre *Gallia Christiana*, reste encore d'une inappréciable utilité pour l'histoire de l'Eglise d'Espagne. Elle place au premier rang des érudits celui qui la conçut et qui l'exécuta en grande partie.

Le P. **Manuel de Larramendi** († 1750), l'un des premiers, se consacra à l'étude du basque, qui devait faire déraisonner tant de cervelles (*El imposible vencido, Arte de la lengua vascongada*, 1729 ; — *Sobre la antigua famosa Cantabria*, 1736 ; — *Diccionario trilingüe del castellano, bascuense y latín*, 1745. — **Juan de Iriarte** (1702-1771), oncle du fabuliste, et camarade de Voltaire au collège Louis-le-Grand, fut, pendant près d'un demi-siècle, bibliothécaire du roi. Il donna une foule d'articles de critique et d'érudition au *Diario de los Literatos*, composa un précieux catalogue des manuscrits grecs de la Bibliothèque du Roi (1769), et réunit plus de deux mille proverbes espagnols (1774). — **Liciniano Sáez** laissa un savant mémoire sur les monnaies de D. Juan II (1786) ; — **Francisco Pérez Bayer** (1711-1794), une étude latine sur les monnaies juives (1790) et diverses dissertations érudites ; — **Juan Francisco Masdeu** (1744-1817), une *Histoire critique d'Espagne et de la civilisation espagnole* (20 volumes, 1783-1805) ; — **Francisco Cerdá y Rico** (1730-1792), bibliographe et antiquaire, des illustrations aux anciennes chroniques ; — **Lorenzo Hervás y Panduro** (1735-1809), un curieux et très érudit *Catálogo de las lenguas de las naciones conocidas* (1784), qui a devancé sur plus d'un point la science des linguistes modernes, ainsi qu'une *Storia della vita dell' uomo* (en italien), premier essai d'anthropologie scientifique.

*
* *

2. *La critique littéraire et artistique.* — Parmi les historiens de la littérature et les critiques les plus dignes d'être connus, il faut citer :

Digitized by Google

Le P. **Martín Sarmiento** (1695-1772), bénédictin comme Feijóo, sur le *Teatro* duquel il publia une dissertation à la fois critique et apologétique (2 volumes, 1774). Son œuvre la plus connue est un *Mémoire sur l'histoire de la poésie et des poètes espagnols* (tome Ier des *Œuvres posthumes*, 1775); — **Luis José Velázquez de Velasco** (1722-1772), auteur d'un livre encore utile, mais conçu dans un esprit un peu étroit : *Los Orígenes de la poesía castellana* (1754), ainsi que d'ouvrages d'érudition sur les Médailles Gothiques (1759), et d'une enquête sur les sources historiques recueillies au cours d'un voyage d'étude (1765). Il publia, en 1753, les poésies de l'énigmatique Francisco de la Torre, mais en les attribuant à Quevedo. Vers la même époque (1760), Casiri publiait sa *Biblioteca arabico-hispano-escurialensis*.

Gregorio Mayáns y Siscar, l'un des érudits les mieux informés du XVIIIe siècle (1697-1781), fit connaître, dans ses *Orígenes de la lengua castellana* (1737), des textes précieux : le *Diálogo de la lengua*, des ouvrages de Bernardo Aldrete et du marquis de Villena, le dictionnaire de *Germanía*, d'Hidalgo, etc. — Ses lettres latines (1732), ses *Cartas eruditas* (1791), ses biographies d'Antonio Agustín (1734), de Nicolás Antonio (1742), son *Specimen bibliothecæ hispano-majansianæ* (1753), montrent l'étendue de ses connaissances. Sa volumineuse autant que précieuse correspondance avec tous les savants contemporains est loin d'être entièrement publiée.

La publication de textes littéraires inédits, ou la composition d'anthologies et de florilèges deviennent fréquentes à la fin du siècle. Les plus célèbres sont celles de **Tomás Antonio Sánchez** (*Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*, 1779-1790, 4 volumes). C'est là que l'on trouve pour la première fois le *Poema del Cid*, l'*Alexandre*, les poèmes de Berceo, de Juan Ruiz, etc. ; — de **Pedro Estala**, sous le pseudonyme de Ramón Fernández (*Colección de poetas españoles*, 1789-1820, 20 volumes); — de l'Italien **J.-B. Conti** (*Colección de poesías castellanas traducidas en verso toscano*, 4 volumes, 1782); — de **Juan José López de Sedano**

Digitized by Google

(*El Parnaso español, poesías de los más célebres poetas*, 1768-1778, 9 volumes), collection faite sans goût ni critique, mais utile par ses notices et la réédition de textes rares; — du Catalan **Antonio de Capmany** (1742-1813) (*Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, 1786-1794, 5 volumes), recueil de morceaux choisis des meilleurs prosateurs. — Comme Capmany le prétendit faire dans cet ouvrage, et dans la *Filosofía de la elocuencia* (1812), **Gregorio Garcés** voulut contribuer à maintenir la pureté de la langue en publiant son *Fundamento del vigor y elegancia de la lengua castellana* (1791). — Les PP. **Mohedanos** (Rafael et Pedro **Rodríguez**), dans leurs dix volumes d'*Historia literaria de España* (1766-1791), n'avaient pu dépasser le 1er siècle après Jésus-Christ. — **Rodríguez de Castro** (1739-1799) fournit dans sa *Biblioteca española*, continuation de Nicolás Antonio, et dans sa *Rabinico-española*, en deux volumes (1781-1782), d'intéressants renseignements sur la littérature rabbinique médiévale. — **Antonio Valladares** fit paraître, de 1787 à 1791, son *Semanario erudito*, revue littéraire dont la collection, en trente-quatre tomes, contient une foule de notices précieuses. — La *Biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III*, par **Sempere y Guarinos** (6 volumes, de 1785 à 1789), permet d'embrasser tout le mouvement intellectuel de cette époque. Nous avons parlé plus haut (p. 394) du *Tesoro del Parnaso español*, de Quintana.

Pour achever de donner l'idée de l'intérêt que l'on prenait alors aux questions d'érudition et d'histoire, il faudrait mentionner les nombreuses revues ou publications périodiques qui suivirent le *Diario de los literatos* : par exemple, le *Pensador*, de Clavijo y Fajardo; *El Censor* (1781); *El Correo de los ciegos* (1786-1791); *El Espíritu de los mejores diarios* (1787-1793); *El Correo literario; El Memorial literario* (1782-1808), etc. Il conviendrait aussi d'énumérer les voyages de découvertes dans les archives, bibliothèques et collections ou à travers les curiosités artistiques du pays, tels que ceux entrepris par L.-J. Velázquez (Voir ci-dessus),

Digitized by Google

par le Jésuite **Andrés Marco Burriel** (1719-1762), qui fouilla surtout, en 1750 et 1752, les archives des cathédrales ; — par **Antonio Ponz** (*Viaje de España*, 18 volumes, 1772-1794, plus 2 volumes du *Viaje fuera de España*); — par **Joaquín** et **Jaime Villanueva** (*Viaje literario á las iglesias de España*, 1803-1852, 22 volumes) ; — par **Pérez Bayer**, mentionné ci-dessus, et par quelques autres. Le récit des nombreuses et vives polémiques littéraires, auxquelles nous n'avons pu que faire allusion, compléterait ce tableau de l'activité intellectuelle de l'époque.

La plus célèbre et la plus longue fut celle qui s'éleva, en Italie, entre plusieurs historiens de ce pays et quelques-uns des Jésuites espagnols qui s'y étaient réfugiés après leur expulsion. Il s'agissait, dans le principe, de savoir si le mauvais goût qui corrompit les deux littératures au XVIIe siècle (Marinisme et Gongorisme) venait d'Italie ou d'Espagne. Mais bientôt le sujet s'élargit et embrassa l'étude comparée de ces deux littératures. Bettinelli (*Risorgimento dell'Italia*, 1773), Tiraboschi (*Storia della letteratura italiana*, 1772-1783) attaquèrent la littérature espagnole. Les PP. **Serrano** et **Juan Andrés** la défendirent (Andrés : *Dell'origine, progresso e statto attuale d'ogni letteratura*, 1782-1799, 9 volumes). Vannetti, Zorzi, du côté italien, **Esteban Arteaga** (*Revoluzioni del teatro musicale*), Isla, **Antonio Eximeno** (1729-1808), et surtout le P. **Xavier Llampillas** (1731-1810), du côté espagnol, intervinrent dans la lutte. L'ouvrage de ce dernier (*Saggio storico-apologetico della letteratura-spagnuola*, 6 volumes, 1778-1781), fut traduit en espagnol, dès 1782, et obtint une grande vogue.

*
* *

3. *Littérature Romanesque.* — Le roman, épuisé, semble-t-il, par la surproduction de la période précédente, est manifestement en décadence. Les noms de Torres Villaroel et du P. Isla suffiront à le représenter.

Le Dr **Diego Torres Villaroel** (1696, † après 1758), dont la

Digitized by Google

vie est déjà un véritable roman, a laissé quinze volumes d'œuvres diverses (1794-1799). Plusieurs d'entre elles appartiennent à la littérature romanesque, la dernière, par exemple, où il raconte ses curieuses aventures personnelles (*Vida... escrita por el mismo*, 1743-1758); puis, certaines imitations de Quevedo, qui fut son auteur favori et son modèle, telles que l'*Anatomia de lo visible é invisible*, — les *Sueños morales, visiones y visitas de D. Francisco de Quevedo*, — *los Desahuciados del mundo y de la gloria* (*les Abandonnés du monde et de la gloire*), — *El Ermitaño y Torres, en que se trata de la piedra filosofal*, etc. L'auteur, professeur de mathématiques à Salamanque, nous donne de lamentables renseignements sur l'état de l'enseignement dans les universités espagnoles. Ce polygraphe trop peu connu, et dont le mauvais goût et les bizarreries de pensée et de style ne sont que trop manifestes, est cependant l'un de ceux qui permettraient de se rendre le mieux compte de l'état des esprits, des idées et des aspirations de la société espagnole vers le milieu du XVIIIe siècle.

Le P. Jésuite **Francisco de Isla** (1703-1781) est beaucoup plus célèbre que Torres Villaroel, et il mérite sa réputation[1]. Ses premiers ouvrages n'ont cependant qu'une médiocre importance. Ce sont la *Juventud triunfante* (1727), compte rendu des fêtes de Salamanque en l'honneur des saints de la Compagnie, Louis de Gonzague et Stanislas Kostka, et le *Dia grande de Navarra* (1746), récit pompeusement ironique des fêtes célébrées à Pampelune lors de l'avènement de Fernando VI. Mais l'*Histoire du fameux prédicateur Fray Gerundio, surnommé Zotes*[2], devait établir solidement et répandre de toutes parts la réputation de l'auteur (1758). Le succès du premier volume fut rapide et considérable, mais l'Inquisition, charitablement sollicitée, le mit en interdit, et le second volume ne parut qu'après que l'auteur eut été

B. A. E., t. XV (*Obras escogidas*).
Édit. Lidforss, Leipzig, 1885.

Digitized by Google

obligé de quitter l'Espagne, en 1767, avec tous les membres de l'Ordre des Jésuites.

Le *Fray Gerundio* est surtout une satire littéraire : il montre le ridicule dont se couvraient alors certains prédicateurs emphatiques et conceptistes, d'ailleurs fort à la mode. Il étale sans pitié la « barbarie de la chaire espagnole », selon l'expression de Hartzenbusch, barbarie souvent signalée déjà, et en particulier par Mayans dans son *Orador cristiano* (1733) et sa *Rhetorica* (1757). Il trace les portraits inoubliables de quelques-uns de ces rhéteurs sacrés, lance, en passant, des traits malins à l'adresse de certains ordres religieux, et rappelle les uns et les autres au bon sens, comme au sentiment de leur dignité. La satire est vive, spirituelle, amusante. Nul n'était mieux en mesure que le P. Isla de l'écrire, car il voyait de près un mal dont il avait souffert lui-même au début, et les six volumes de *Sermons*, qu'il devait laisser et qui furent imprimés en 1792-1793, établissent du moins sa parfaite compétence. Mais, je le répète, cette satire n'est qu'une parodie littéraire, tandis que le *Don Quichotte*, auquel on est naturellement tenté de la comparer, dépasse singulièrement le but immédiat que visait l'auteur. Malgré tout, ce roman est à peu près le seul de son époque que l'on puisse encore lire, et il est resté populaire. — Le poème satirique *Cicéron* (vers 1775), dont certains fragments seuls ont été publiés[1], roulait sur des sujets très divers et constituait une suite de digressions et de satires littéraires ou morales, qui sont la partie essentielle de l'œuvre. Ce n'est guère qu'une traduction libre de l'italien Giancarlo Passeroni, dont le *Cicerone*, qui ne comptait pas moins de cent un chants, avait paru en 1755. Les douze mille vers de l'adaptation espagnole ne dépassent point le dix-huitième mois de la vie du futur orateur romain. — Les trois *Cartas de Juan de la Encina*, écrites à Ségovie, en 1732, contre un malheureux chirurgien, le Dr Carmona, émule des Sangrado et des

1. Par B. Gaudeau, *Essai sur Fray Gerundio*, Paris, 1890, aux p. 529-539.

Digitized by Google

Cuchillo du *Gil Blas*, s'efforçaient en vain de faire contre les médecins ce que le *Fray Gerundio* devait faire contre les mauvais prédicateurs. Mais les médecins eurent la vie plus dure que les moines.

Le P. Isla, qui avait un goût déclaré pour la mystification, avait écrit une traduction du *Gil Blas*, de Lesage, lequel, selon lui, était un simple plagiat. Il prétendait dans cette traduction, qui ne parut qu'en 1783, après sa mort, restituer « l'original à sa langue primitive ». Cette prétention fondée sur une allégation calomnieuse de Voltaire, suscita de longues polémiques. Isla n'a réussi qu'à montrer combien notre *Gil Blas*, d'ailleurs si français d'esprit et de tour, avait habilement profité de tous les emprunts faits par l'auteur aux romans picaresques espagnols. Le mérite de la traduction est d'ailleurs certain, et le *Gil Blas* espagnol est tout à fait digne de *Fray Gerundio*, son cousin germain. Car le *Fray Gerundio* est le dernier, et le plus inattendu, des nombreux avatars du roman picaresque, que l'on ne s'attendait pas, malgré le précédent du *Donado hablador*, à voir finir dans un couvent, ni monter dans la chaire. — Nous regretterions de ne point signaler ici les six volumes de *Cartas familiares* laissées par Isla (1785-1790) : elles forment en effet l'un des plus intéressants recueils epistolaires de toute la littérature. Elles font honneur à leur signataire.

Le P. de **Montengón**, confrère d'Isla et exilé comme lui, s'inspira à la fois de Fénelon et de Rousseau dans ses romans pédagogiques, l'*Eusebio* (1786-1787) et l'*Eudoxia* (1793). C'est en prose également qu'il écrivit deux poèmes, l'*Antenor* (1788) et le *Rodrigo* (1793). Mais des curieux seuls auront l'idée d'exhumer cette littérature morte, dont la valeur est purement documentaire.

Digitized by Google

CINQUIÈME ÉPOQUE

LE ROMANTISME

(LE SECOND TIERS DU XIXe SIÈCLE)

1. *Résumé politique et caractère général de l'époque*

Pendant le tiers de siècle qui s'écoula entre l'abdication de Carlos IV et l'avènement de la jeune reine Isabel (1808-1833), on ne distingue, au premier abord, qu'une suite confuse d'événements dont la loi échappe, dont le manque de logique déconcerte, une série de tentatives désordonnées, suivies de réactions violentes en sens contraire. C'est alors cependant que s'élabore la société moderne, que se transforme l'ancienne Espagne. Cette révolution profonde qui se dessine, et dont les résultats apparaissent avec quelque précision au début de l'ère constitutionnelle, mérite de nous arrêter un moment, car elle a plus d'importance que tel ou tel fait de détail; c'est elle qui explique les directions nouvelles que nous aurons à signaler. Jetons donc un coup d'œil sur cette société en voie de se modifier.

Dans l'ordre politique, c'est le dernier effort, la lutte suprême du despotisme traditionnel, de l'absolutisme contre l'esprit nouveau, issu de la Révolution française. Cette lutte, signalée par des événements de toutes sortes, par le triomphe momentané de la liberté, par deux retours offensifs de la réaction et par deux invasions étrangères, se terminera en définitive par la défaite de l'ancien régime et par l'établissement du système parlementaire et constitutionnel.

Des changements si graves ne peuvent se produire dans

Digitized by Google

une nation sans que tout son organisme n'en soit atteint, sans que son activité intellectuelle et les formes que celle-ci revêt n'en soient modifiées.

Au point de vue social, le fait saillant, c'est l'importance que tendent à prendre dans l'État les classes moyennes, la bourgeoisie. C'est un changement de front, une orientation nouvelle, d'une importance capitale, si l'on songe que cette bourgeoisie, qui apparaît pour la première fois en tant que puissance dans l'État, est, en grande partie, imbue d'un esprit hostile à l'ordre traditionnel.

Le peuple, en revanche, et par là j'entends la grande masse de la nation, les paysans, les artisans, les ouvriers (sauf dans quelques centres industriels en rapports plus suivis avec l'étranger), n'a point encore été pénétré par le souffle de l'imminente révolution. Sa psychologie est facile à tracer : il est plus royaliste que le roi, plus catholique que le pape. Son irrémédiable ignorance l'isole; son patriotisme, qui s'est élevé jusqu'à l'héroïsme pendant la guerre de l'Indépendance, ne lui permet de voir dans les Français que des envahisseurs, dans tout ce qui vient de France que des hérésies. C'est dans le peuple, dans le clergé régulier, peuple lui aussi par plus d'un côté, que l'absolutisme trouva ses plus fanatiques défenseurs. Ce sont eux qui, en 1814, renversaient les « pierres de la Constitution », en acclamant *el Rey neto*. Ce sont eux qui, en 1823, formaient l'armée apostolique de Fray Antonio Marañón, *El Trapense*, ce moine qui entrait dans les villes, le fouet d'une main, le crucifix de l'autre. Ce sont eux encore qui, en 1824, essayaient, de leur propre autorité, de rétablir l'Inquisition sous le nom de *Juntas de Fé*, et pendaient, à Valence, Cayetano Rosell, soupçonné de déisme, pour avoir fait dire à ses élèves : *Alabado sea Dios*, au lieu de : *Ave, Maria purisima*. Ce sont eux enfin qui trouvaient Fernando lui-même trop tiède, et iront se ranger plus tard sous les drapeaux de D. Carlos, son frère. Une seule chose distingue ce peuple de celui de Carlos II : il a le sentiment de sa force; il est fier de sa puissance, en attendant qu'il s'en serve contre son maître.

Digitized by Google

L'aristocratie a cessé d'être redoutable, elle n'est plus que décorative. Par tradition, par loyalisme, par intérêt, elle reste aveuglément attachée à l'ancien ordre de choses, mais elle est sans influence sur l'esprit public. Çà et là, le type du grand seigneur voltairien et révolutionnaire apparaît, mais plus rarement qu'en France. Beaucoup de jeunes nobles avaient été élevés dans nos collèges, à Sorèze, par exemple. Cependant au point de vue intellectuel, l'aristocratie ne compte guère. Depuis Jovellanos jusqu'à Marchena, on ne se lasse pas de le lui dire. Si quelques-uns de ses membres, comme Toreno, le duc de Rivas et quelques autres, prennent une place honorable dans les lettres, ils représentent la plupart du temps des idées, des passions, des intérêts opposés à ceux de leur classe.

Le clergé, par la solidité de son organisation, par la supériorité relative de sa culture, est un élément plus important de la société. Sauf quelques exceptions, il fut, dans sa lutte contre la révolution, lamentablement au-dessous de sa tâche. Les fortes traditions de l'ancienne scolastique étaient oubliées, et l'on n'avait rien mis à la place. L'absence de toute contradiction, assurée par un système de compression à outrance, avait, à la longue, produit ses fruits naturels : paresse d'esprit, indolence, ignorance. En face d'attaques non prévues, le clergé s'était trouvé désarmé, ou, du moins, ses armes étaient rouillées, hors d'usage, ridicules. A la fin du siècle précédent, quelques apologistes, tels que Ceballos, Valcárcel, Forner, Picquer, Alvarado, dit *El Filósofo rancio*, avaient essayé de lutter, mais ils avaient disparu, et n'avaient pas été remplacés. Chose singulière, les idées encyclopédiques et révolutionnaires trouvaient auprès d'un assez grand nombre d'ecclésiastiques un accueil bienveillant. Je ne parle point seulement des jansénistes, comme Villanueva, Martínez Marina, Torres Amat, Masdeu, qui, s'ils peuvent être suspects d'hétérodoxie, sont, au fond, très hostiles aux idées de la France nouvelle, mais les doctrines philosophiques d'outre-

Digitized by Google

monts sont regardées parfois avec une indulgence qui touchait à la complicité. A côté des révoltés et des transfuges, tels que Marchena, Blanco, Antonio Llorente, l'auteur de la fameuse *Histoire de l'Inquisition* (1817-1818, 4 vol.), une foule de professeurs et d'ecclésiastiques se faisaient les propagateurs du sensualisme de Condillac, ou du matérialisme de Destutt-Tracy et de Cabanis. Les ouvrages de Voltaire, de Diderot, de Volney, d'Hollbach, de Bentham circulaient clandestinement ; ils étaient lus avec avidité. Jovellanos s'en tient, à peu de choses près, aux doctrines de Condillac. Les Sévillans ne vont guère au delà. « Le bien, disait Reinoso, n'est autre chose que le plaisir, de même que le mal n'est que la douleur. » Un prêtre, Justo García, ex-professeur à Salamanque, et député aux Cortès, compose un résumé de l'*Idéologie* de Destutt-Tracy. Dans sa préface, il excuse l'auteur d'avoir omis de parler de l'existence de l'âme et de son immortalité. Son collègue aux Cortès, Santa María, professait que « *el hombre es un compuesto de afinidades químicas* ». On peut lire des assertions non moins hardies dans le commentaire des *Principes de Législation*, de Bentham, par deux professeurs de Salamanque, Ramón de Salas et Núñez (1821). « Tous les biens et les maux sont des biens physiques, etc. » Les ouvrages de grammaire générale d'Hermosilla, officiellement adoptés sous Fernando VII, étaient inspirés par un sensualisme analogue.

Mais, plus encore que chez le clergé, c'est chez la bourgeoisie que les changements dans les idées, dans les mœurs, dans les habitudes sont le plus profonds. C'est elle aussi, répétons-le, qui, par suite des transformations politiques et sociales, et par l'établissement du régime constitutionnel, est appelée à prendre, dans le gouvernement, une place de plus en plus grande. La bourgeoisie s'est modifiée sous l'action de deux causes : la philosophie française du XVIIIe siècle et la Révolution. Les doctrines encyclopédiques, les idées libérales ont agi sur cette classe avec plus d'énergie que sur toute autre. Deux faits histo-

Digitized by Google

riques ont puissamment conspiré à la propagation des doctrines nouvelles : l'invasion française, qui ouvrit toutes grandes les frontières à l'introduction des livres jusque-là prohibés, et l'émigration. Point n'est besoin d'insister sur les conséquences sociales de l'invasion. L'émigration, de 1814 à 1820, et de 1823 à 1828, fut considérable. On estime le nombre des émigrés à quarante mille environ, et parmi eux se trouvait l'élite de la nation : Meléndez, Moratín, Silvela, Llorente, Martínez de la Rosa, Salvá, Maury, Espronceda, Olózaga, qui se réfugièrent en France; Blanco, Arriaza, Mendibil, Puigblanch, Villanueva, Gallardo, Mendizábal, etc., en Angleterre; Ángel Saavedra, en Italie; une foule d'autres, en Allemagne ou en Amérique. Quelques-uns écrivirent dans la langue de leur pays d'adoption (Martínez de la Rosa, Maury, Blanco, etc.).

Or, dans tous les pays où les émigrés s'établirent, il se produisait un grand mouvement de rénovation intellectuelle, philosophique ou littéraire, auquel ils ne pouvaient rester étrangers. En France, ce mouvement est caractérisé par les noms de Chateaubriand, Mme de Staël, Benjamin Constant, de Bonald, de Maistre, Guizot, puis, un peu plus tard, de Cousin, de Thiers, d'Augustin Thierry. — Villemain, dès 1816, commençait son enseignement à la Sorbonne. En 1819, Casimir Delavigne donnait au théâtre ses *Vêpres siciliennes*. Lamartine publiait ses *Méditations* en 1820, Victor Hugo ses *Odes et Ballades* en 1822, *Cromwel*, en 1827, *les Orientales* en 1829. Sainte-Beuve débutait, en 1828, par son *Tableau de la poésie au* XVIe *siècle*. Le triomphe de l'Ecole romantique allait être bientôt complet.

En Angleterre, Thomas Moore donnait, en 1817, son chef-d'œuvre, *Lalla Rook*. Lord Byron, qui, l'année précédente, avait quitté l'Angleterre, avait déjà écrit *le Pèlerinage de Childe-Harold*, *le Corsaire*, *Lara*, *la Fiancée d'Abydos*, *le Giaour*, etc. Shelley (1792-1822), Southey (1774-1843), Coleridge (1772-1834), Walter Scott (1771-1832) étaient dans toute la force de leur talent. Walter Scott, en particulier, devait exercer sur la littérature d'imagination en

Digitized by Google

Espagne une influence non moins importante que dans les autres pays étrangers. — En Allemagne, la gloire de Schiller, mort en 1805, était encore intacte ; celle de Gœthe devait aller toujours grandissant jusqu'à sa mort (1832). Mais l'influence de l'Allemagne sur l'Espagne ne se produisit que plus tard. C'est plutôt l'Allemagne qui alors s'occupe, avec une sympathique admiration, de la littérature espagnole, où elle croit retrouver quelques-uns des principes du romantisme moderne. Elle n'est point fâchée d'ailleurs de l'ériger en rivale de la trop glorieuse littérature française : Calderón la vengera de Racine.

Les émigrés, de retour en Espagne, y rapportèrent une foule d'idées nouvelles. Ils furent le levain de la nation, les traducteurs, les commentateurs désignés des œuvres étrangères. Grâce à eux, les idées littéraires de la bourgeoisie, non moins que ses idées politiques, se modifièrent rapidement. Très classique au début du siècle, elle devint en grande partie romantique vers 1830, non d'ailleurs sans protestations. Nous avons caractérisé suffisamment ses idées philosophiques : ajoutons que, dans la deuxième partie du règne de Fernando VII, on note un retour timide au spiritualisme sous l'influence des Français La Romiguière et Royer-Collard, en attendant Cousin et Jouffroy, ou sous celle des Ecossais Thomas Reid et Dugald-Stewart. En politique, cette classe moyenne est franchement libérale. C'est chez elle et dans l'armée que les sociétés secrètes firent le plus de recrues. La Franc-Maçonnerie du rite écossais avait été introduite dans la Péninsule dès Fernando VI. Elle se développa énormément sous la domination française. En 1822, les *Comuneros y Vengadores de Juan de Padilla* comptent dix mille affiliés. Les *Carbonari* italiens ont des *ventas* à Barcelone et à Valence. Les modérés ont la Société des *Amigos de la Constitución* ou *Anilleros*.

Enfin, la Révolution a donné naissance à deux genres nouveaux, ou peu florissants jusque-là dans la littérature : 1° l'éloquence parlementaire, pendant la guerre de l'Indépendance et le *triennium* libéral de 1820-1823. Les noms

Digitized by Google

principaux sont, parmi les libéraux, ceux de Argüelles (*El Divino*), Alcalá Galiano, Múñoz Terrero, le duc de Rivas, Isturiz; parmi les modérés, Toreno, Martínez de la Rosa, Gareli; parmi les *exaltados*, Romero Alpuente, Moreno Guerra; — 2° la presse politique, qui fleurit d'abord en 1812 : *El Robespierre español*, *El Duende de los Cafés*, *El Conciso* (de Sánchez Barbero), puis, de 1820 à 1823 : *El Imparcial de Burgos*, *La Miscelánea*, *El Universal*, *El Censor* (de Hermosilla, Miñano et Lista); — sans compter les pamphlets, comme les *Cartas del pobrecito holgazán*, de Miñano, les *Fraternas*, les satires et le dictionnaire burlesque de Bartolomé Gallardo.

Tel était, dans ses grandes lignes, l'état du pays lorsque, à peu près en même temps, le régime constitutionnel et le romantisme s'implantèrent définitivement de l'autre côté des Pyrénées. La lutte entre le passé et l'avenir devait être plus vive et plus longue sur le terrain politique; c'est elle qui donne quelque intérêt à ce monotone jeu de bascule ministérielle qui commença à fonctionner alors, à l'instar de l'Angleterre. La régence de María Cristina inaugura une ère nouvelle. La réouverture des Universités, fermées depuis 1830, la création de l'Ecole normale d'instituteurs et des écoles primaires, grâce surtout à la propagande d'un grand citoyen, Pablo Montesino, la suppression des ordres monastiques en 1835, la réorganisation de l'Enseignement secondaire en 1845, par Gil de Zárate et le marquis de Pidal, d'autres réformes ou créations dans l'Enseignement supérieur, de 1840 à 1850, sont des faits autrement importants que les révolutions de palais ou les misérables intrigues ministérielles. Au point de vue littéraire, la période qui comprend à peu près le second tiers du siècle reçoit la qualification de *romantique*, parce que le romantisme fut le fait significatif, mais il va de soi que cette étiquette ne saurait convenir indistinctement à toutes les œuvres parues entre ces deux dates. En réalité, beaucoup se réclament de principes différents, sinon opposés : il semble bien même que l'enthousiasme avec lequel la jeu-

Digitized by Google

nesse accueillit les doctrines nouvelles se refroidit assez vite.

Ce fut en poésie et au théâtre que le romantisme fit surtout sentir son action. Sa vogue, en dehors des causes générales, vraies pour l'Espagne comme pour la France (et, en premier lieu, la faillite de l'école néo-classique), se justifiait par des raisons plus nationales. L'Espagne était comme le vestibule de l'Orient, si à la mode chez les romantiques. Elle avait gardé beaucoup du pittoresque que l'on reconnaissait au Moyen Age. Le *Romancero*, la *Comedia*, le roman picaresque, paraissaient faits sur commande pour illustrer les principes littéraires des novateurs. Ici, c'était l'école classique qui était une étrangère, une intruse. En se faisant romantique, l'Espagne de 1830 semblait reprendre purement et simplement la tradition du Siècle d'or. Le romantisme, pour beaucoup de ses adeptes, pour Alcalá Galiano par exemple, est, au premier chef, une *cosa de España*, une forme du patriotisme. Et il est certain que cet apparent retour au passé souleva beaucoup moins d'opposition de l'autre côté de la frontière que de celui-ci. C'était une restauration, non une révolution.

Quatre noms caractérisent avec plus d'éclat que tous les autres la littérature romantique en Espagne ; ce sont ceux de Martínez de la Rosa, du duc de Rivas, d'Espronceda et de Zorilla[1].

1. Voy. sur la période romantique Enrique Piñeyro, *El romanticismo en España*, Paris, 1904.

Digitized by Google

CHAPITRE PREMIER

DÉBUTS DU ROMANTISME. — POÉSIE LYRIQUE

2. *La transition.* — Francisco de Paula Martínez de la Rosa (1787-1862), homme d'Etat et premier ministre, marque à merveille, comme écrivain, la *transition* entre les deux écoles. Il y a deux parts dans son œuvre[1], la classique et la romantique, et comme l'auteur était avant tout et partout un *moderado*, un juste milieu, il cherchait d'instinct une conciliation, il adoucissait les exagérations des uns et des autres. Ses poésies de jeunesse, son poème de *Saragosse* (1809), ses épîtres morales, sa tragédie de la *Viuda de Padilla* (1814), celle de *Morayma* (1818), et même sa *Poética Española*, œuvre longtemps célèbre et d'ailleurs distinguée (1827), sont encore conformes aux canons classiques, ainsi que sa remarquable tragédie d'*Œdipe*. Mais l'approche des temps nouveaux se fait déjà sentir dans ses romans, assez médiocres, de *Doña Isabel de Solis* et de *Pérez del Pulgar*, imitations de Walter Scott, et avec plus de force dans les deux drames de *Aben Humeya* (représenté à Paris, en français, en 1830, puis traduit par l'auteur), et dans la *Conjuration de Venise* (1834), qui ne sont plus du tout des tragédies selon la formule ancienne, mais de vrais drames romantiques en prose, avec de nombreux personnages, avec le mélange du tragique et du comique, et l'emploi de la fameuse « couleur locale », en un mot, tous les ingrédients recommandés. Ces nouveautés furent présentées et

1. *Obras completas* (t. XXVIII-XXXII des *Mejores Autores españoles*). — *Obras*, Paris, Didot, 5 vol.

Digitized by Google

justifiées par Martínez de la Rosa lui-même, dans ses *Apuntes sobre el drama histórico*, sorte de manifeste, fort différent de *La Poética*, mais où l'on retrouve toutefois l'ordinaire modération de l'auteur. « *La verdad está en un justo medio* », telle était, en littérature, comme d'ailleurs en politique, sa conclusion ordinaire. Dans la comédie, il suit simplement les traditions de Moratín qui, malgré son classicisme, reste, dans le domaine comique, le maître toujours écouté. *La niña en casa y la madre en la máscara*, bien supérieure à *Lo que puede un empleo*, est une satire amusante de certains travers sociaux.

***

3. *La poésie lyrique.* — Avec Martínez de la Rosa nous entrons dans le romantisme. Nous y sommes pleinement avec **José de Espronceda** (1808-1842)[1], écolier indiscipliné, conspirateur au sortir du collège, prisonnier en 1824, puis exilé à Gibraltar, à Lisbonne, à Londres, à Paris. Il fait le coup de feu avec les insurgés des Journées de Juillet, avec les *guerrilleros* de Chapalangara; il ne tint pas à lui qu'il ne le fît avec les Polonais soulevés; âme de révolté, ardente, généreuse, imagination de poète, émancipée de toute entrave et de tout frein, même de celui de la morale. Le *Pelayo*, son poème de jeunesse, ne compte guère. Ses poésies lyriques, réunies et publiées en 1840, abordent tous les sujets et prennent tous les tons. On y trouve des méditations poétiques (*A la Nuit*, *Au Soleil*), des chansons, pittoresques et romanesques (*Le Pirate*, *le Cosaque*, *le Mendiant*, *le Condamné à mort*, *le Bourreau*), des chants bachiques (*A Jarifa*), des sujets historiques (*Torrijos*, *Joaquín de Pablo*, *Messénienne*, *A la Patrie opprimée*). Les influences de Byron, de Lamartine, de Victor Hugo, de Béranger, de C. Delavigne sont évidentes. Il y a de tout dans ce pot pourri.

1. *Obras poéticas. Escritos en prosa*, Madrid, 1884.

Digitized by Google

L'Etudiant de Salamanque, vieille tradition nationale et fantastique, est plus original. Il montre à merveille l'imagination du poète ; il est resté populaire et a pris place dans les mémoires espagnoles, à côté des légendes de Zorrilla. Mais l'œuvre maîtresse d'Espronceda, c'est son *Diable-Monde* (*El Diablo Mundo*), poème philosophique, d'ailleurs inachevé, synthèse de l'histoire de l'Humanité, où la Nature est opposée à la convention des lois sociales, mélange déconcertant d'inspirations admirables, — telles que le *Prologue*, les chants de la Mort et de l'Immortalité (au chant I), l'élégie superbe *A Teresa* (au chant II), confession plus poignante peut-être que le *Souvenir* de Musset, — et de fantaisies extravagantes, de hors-d'œuvre grotesques, de boutades de rapin, destinées à scandaliser le bourgeois, « le philistin », où toutes les inspirations, celles de Byron et de Musset, celles d'Ahasverus et de Faust, se coudoient bizarrement; pêle-mêle étrange, où la philosophie (discours de Satan), la politique (apostrophe aux ministres et aux députés), la satire sociale et littéraire, les chants d'amour et les chansons de bohème se succèdent au hasard ; chef-d'œuvre d'un halluciné, mais incontestable chef-d'œuvre, dont la prise sur les jeunes imaginations fut puissante. Le poète **Miguel de los Santos Álvarez** (1817-1892), auteur, pour son propre compte, d'un poème de *María*, ne craignit pas d'achever le *Diablo Mundo* de son ami. A côté de cette œuvre singulière, un médiocre roman historique, *Sancho Saldaña* (1834), et quelques essais dramatiques (*Doña Blanca de Borbón*, — *Ni el tio ni el sobrino*, 1834), n'ont pas grande valeur. Espronceda, même (et surtout) dans son prétendu poème épique, est resté, avec Zorrilla, le type du lyrique romantique espagnol.

*
* *

1. José Zorrilla (1817-1893) [1], de Valladolid, est à la fois un lyrique et un dramatique. Une pièce de vers sur la tombe du

1. *Obras*, Paris, 1864, 3 vol., Garnier,

Digitized by Google

publiciste Mariano de Larra, qui venait de se suicider (1837), rendit, du jour au lendemain, son nom célèbre. « J'ai poussé, dit-il, comme une herbe empoisonnée au bord de la tombe d'un mécréant. » Après avoir étudié, ou griffonné ses premiers vers, à Tolède, à Valladolid, à Madrid, il publia deux recueils poétiques, en 1837 et 1838, puis successivement dix autres (parmi lesquels *Recuerdos y Fantasias*, — *Cantos del Trovador* (1841), — *Vigilias del Estio*, — *Los Ecos de la Montaña*, — *El Cantar del romero*); des légendes historiques et fantastiques en vers, échos de traditions castillanes (*Leyenda del Cid*), ou mauresques (*Leyenda de Alhamar*); deux poèmes, *María* (complété et achevé par le poète américain **José Heriberto García de Quevedo**, 1819-1871, auteur de poésies lyriques), et *Granada* (1852); une curieuse autobiographie (*Recuerdos del tiempo viejo*, 1883); enfin un grand nombre de pièces de théâtre dont il sera question plus loin (Voy. p. 428). Malgré tout, Zorrilla, imprévoyant « comme la cigale », traîna en Europe ou au Mexique (1854-1866) une existence besogneuse, qui rappelle trop celle de Lamartine vieillissant. Elle eut du moins un jour de gloire (le 22 juin 1889), lorsqu'à Grenade, en présence d'une foule enthousiaste, l'illustre poète en cheveux blancs reçut, comme Quintana en 1855, une couronne d'or, hommage de ses admirateurs.

Ses poésies lyriques, si admirées jadis, ont un peu vieilli. Dans toutes (en laissant de côté quelques essais de jeunesse) on retrouve une double inspiration, religieuse et nationale (Voy. les préfaces de *María*, de *Granada*, des *Cantos del Trovador*, etc.). Pour faire revivre l'Espagne d'autrefois, il s'est servi surtout de la *légende* [*Recuerdo de Toledo; — Para verdades el tiempo, y para justicia, Dios; — A buen juez mejor testigo; — Justicias del Rey D. Pedro; — Los Borceguíes* (*les Brodequins*) *de Enrique; — El Montero de Espinosa; — El Capitán Montoya; — Margarita la tornera* (*Marguerite la tourière*); — *La Azucena silvestre* (*Le Lys de la vallée*); — *La Pasionaria* (*La Fleur de la Passion*), etc.]. C'est là qu'il faut chercher ses œuvres maîtresses : « Si quelque

Digitized by Google

chose doit rester de moi, écrit-il, ce n'est pas mon théâtre, mais bien mes légendes. » L'extraordinaire facilité de Zorrilla a nui à la perfection de son œuvre. Il fut le type de l'improvisateur, le dernier des troubadours : ce nom, dont il aime à se parer, lui convient excellemment. Mais sa poésie, merveilleusement facile et harmonieuse, a trop souvent les défauts de l'improvisation. Elle remplace trop l'accent personnel, l'émotion vraie, la pensée réfléchie, par des formules, des procédés et des clichés. Les puristes lui reprochent aussi une foule de licences, de fautes contre le vocabulaire et la syntaxe, des rimes incomplètes ou fausses, des accumulations de métaphores discordantes, un vague et inconsistant remplissage, et, à côté de cela, des tours de force puérils, pour faire parade de son étonnante virtuosité. Malgré tout, il reste toujours, dans les souvenirs et dans l'admiration populaires, comme l'un des types les plus significatifs de la race. Il fut le plus abondant, le plus imagé et le plus sonore des lyriques; en résumé, la vraie postérité des Lope et des Calderón.

*
* *

5. *Lyriques secondaires.* — Parmi les lyriques de second ordre de cette époque, les suivants méritent d'être cités.

Patricio de la Escosura et **Ventura de la Vega**, dont les œuvres principales sont d'ailleurs dramatiques (Voy. p. 431).

Nicomedes Pastor Díaz (1811-1863), poète précoce, né à Lugo, qui laissa un nom honoré en politique. Il se distingue par un caractère de rêverie et de mélancolie, où l'on a voulu voir l'influence ancestrale des Celtes. « Il y a, dit Valera, dans les vers de Pastor Díaz [1], quelque chose qui complète fort bien le lyrisme romantique espagnol et que l'on ne retrouve ni dans Espronceda, ni dans Zorrilla, ni dans le duc de Rivas. C'est une vague et douce mélodie, rêveuse et celti-

1. *Poesías*, 1840. — *Obras completas*, 1866.

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA
Digitized by Google

que... » Ses vers, où la forme est aussi nette que la pensée est flottante, font songer tantôt à Ossian, et tantôt à Lamartine (Voyez, par exemple, son *Chant à la Lune*, *la Sirène du Nord*, ou la pièce qui a pour titre *la Voix*).

Enrique Gil (1815-1846), mort à trente et un ans, à Berlin, paraît, comme le précédent, trop oublié aujourd'hui. Ame douce et mélancolique, il chante, comme Millevoye, la *Caida de las hojas*, ou, dans une pièce qui semble définir à merveille son propre talent, la grâce discrète et le parfum pénétrant de la *Violette*. Mais il a aussi de plus virils accents. Tous les martyrs de la Liberté ont été célébrés par cet ami et ce disciple d'Espronceda. Son odè *A la Pologne moribonde* rappelle les vers généreux des Filicaja et des Léopardi.

Manuel de Cabanyes (1808-1833)[1] mourut plus jeune encore qu'Enrique Gil et ne put remplir ses destins. L'année même de sa mort paraissaient les *Preludios de mi lira*, qui présageaient un poète fin, délicat et d'un sens plus classique que la plupart de ses contemporains. Il avait, il est vrai, vécu à l'écart dans sa terre catalane, loin du mouvement littéraire. — Catalan aussi, et enlevé de même à la fleur de l'âge, **Pablo Piferrer** (1818-1848), dont les poésies ne valent point son livre descriptif *Recuerdos y Bellezas de España*, qui d'ailleurs ne parle que des Baléares, et qui fut continué dans les volumes suivants, relatifs aux autres provinces, par **José María Quadrado** (1819-1896) (Voy. p. 492). — **Gabriel García Tassara** (1817-1875), né à Séville, montra un talent plus vigoureux et une grande maîtrise de la forme dans ses compositions *Dios*, *Al firmamento*, *La Fragata*, *A un amigo en la muerte de su esposa*, *Himno al Mesias*, etc. Très lié avec Donoso Cortés, il traduisit plusieurs fois, en des vers pleins de fougue, les idées de l'éloquent publiciste catholique[2].

1. *Producciones escogidas*, Barcelona, 1858.
2. *Poesías*, Madrid, 1872.

Digitized by Google

Les deux **Bermúdez de Castro** (*José* et *Salvador*) traitent l'un et l'autre, avec une facilité élégante, les sujets préférés de la nouvelle école, celui-là avec cet amour de l'étrange et de l'horrible dont on abusait volontiers, celui-ci (*Ensayos poéticos*, 1841) avec plus de variété et de souplesse. — Juan **Martínez Villergas**, dont la verve satirique et populaire se donna libre champ dans la politique (*Poesías*, 1841 ; *El cancionero del pueblo*, *La Risa*, *El moro Muza*, etc.), a, sans grand génie, une physionomie personnelle. — Doña **Vicenta Maturana** fut, un moment, aussi célèbre par la grâce toute andalouse de sa danse que par la variété de ses talents d'écrivain. — **José Joaquín Mora** obtint une réelle popularité, dans l'Amérique du Sud, par ses *Méditations poétiques* et ses *Légendes espagnoles*. — **Juan Arolas** (1805-1849), ecclésiastique de Valence, donna, en 1842, un volume qui contient des poésies religieuses où l'influence de Lamartine est sensible, des *Orientales*, plus exactes tout au moins que celles de Victor Hugo (car Arolas était un orientaliste bien informé), des poésies chevaleresques, dans la manière de Zorrilla, et malheureusement aussi des *poesias amatorias*, d'un accent singulièrement vif sous la plume d'un religieux *Escolapio*.

Cette énumération n'épuise pas la liste des poètes lyriques de cette époque, mais il faut nous borner et arriver aux auteurs dramatiques.

Digitized by Google

CHAPITRE II

LE THÉATRE

1. Le *Drame Romantique*. — Après Martínez de la Rosa, introducteur du drame romantique, le Duc de Rivas l'installe brillamment sur la scène avec son *Don Álvaro*. — **Ángel Saavedra**, plus tard Duc **de Rivas** (1791-1865), avait combattu vaillamment contre les Français. Ses premières poésies (1813) et ses premiers essais dramatiques (1814-1816, *Ataulfo*, *Aliatar*, *Doña Blanca*, *El Duque de Aquitania*) étaient purement classiques. L'influence de Quintana, de Gallego, de Lista est évidente dans des compositions telles que *España triunfante*, *La Victoria de Bailén*, *Napoleón destronado*, etc. Exilé, comme libéral, à Paris (1822), puis en Angleterre (1823), il écrit une nouvelle tragédie, *Lanuza*, des poésies de circonstance (*El desterrado*, *El sueño del procripto*). De son séjour à Malte date la poésie *El Faro de Malta*, et le plan de son poème *El Moro expósito*, d'une inspiration déjà fort différente de celle de ses œuvres antérieures. A Paris, après 1830, il est gagné tout à fait à l'art nouveau, et compose son drame de *Don Alvaro*, qui fut représenté, ainsi que la comédie *Tanto vales cuanto tienes*, après son retour en Espagne, en 1834. Pair du royaume, académicien, athénéiste, ministre de l'Intérieur en 1836, il dut s'enfuir en Portugal l'année suivante, après la révolution de la Granja. Il rentra en Espagne en 1837. Ministre plénipotentiaire à Naples, il se retira des affaires en 1850, et mourut quinze ans après.

1. *Obras*, Madrid, 1894-1900, 4 vol.

Digitized by Google

Les trois œuvres vraiment importantes de Rivas sont : 1° *El moro expósito* (*Le bâtard maure*), publié en 1833-1834, à Paris. Il raconte l'antique légende de Mudarra le bâtard et des infants de Lara. C'est un vaste poème, en octaves hendécasyllabiques, où l'intrigue tient peu de place, mais dont le cadre et la mise en scène sont très pittoresques. Ce tableau des deux civilisations chrétienne et arabe (représentées respectivement par Burgos et par Cordoue), étale une grande richesse de couleurs (parfois fausses d'ailleurs et sans valeur historique). Le souffle est vraiment national, et si les vers sont un peu vides, ils sont du moins sonores et harmonieux. Dès 1820, Saavedra, manifestement attiré par le moyen âge ou la renaissance, avait publié un poème en octaves sur le *Paso honroso* (Voy. p. 116).

2° *Romances históricos* (1841). Le caractère national est ici plus accusé encore ; il l'est dans la forme (l'octosyllabe assonant) et dans le fond. Les dix-huit sujets traités sont empruntés à toutes les périodes de l'histoire. *Una antigualla de Sevilla*, et *El Fratricidio* se rapportent au règne de Don Pedro le justicier. *D. Álvaro de Luna*, *Christophe Colomb*, *Pavie*, *Una noche en Madrid* (meurtre de Don Juan de Escobedo, en 1578), *El Conde de Villamediana*, *Bailén*, font défiler sous nos yeux les sujets les plus divers. La variété et l'« espagnolisme » de ces scènes en rendent la lecture agréable, mais, en étendant outre mesure le cadre du romance, l'auteur n'a pu éviter la diffusion et le remplissage : on ne tarde pas à reconnaître ce que ces pastiches ont d'artificiel.

3° *Don Álvaro ó la Fuerza del sino* (*la Force du Destin*, 22 mars 1835), drame en prose mêlée de vers, fut, pour l'Espagne, ce qu'*Hernani*, cinq ans auparavant, avait été pour la France. Au fond, il rappelle beaucoup plus l'*Antony* d'A. Dumas, représenté le 3 mai 1831. Le principal personnage, c'est la Fatalité, l''Ανάγκη romantique. Elle poursuit Don Álvaro, en fait à trois reprises un meurtrier et le sépare de celle qu'il aime, jusqu'au moment où il se tue. Comme V. Hugo, Rivas a le sens du pittoresque, même dans les

Digitized by Google

moindres incidents et dans les détails ; le soin apporté à la mise en scène en témoigne. Ce fut une révolution en Espagne. Ce qui a sans doute plus d'importance, c'est l'adresse avec laquelle ce novateur fait agir et parler un personnage, muet jusque-là, la foule. La scène d'exposition, celle du *mesón* ou auberge d'Hornachuelos (vraie scène du *Don Quichotte* transportée au théâtre) sont, à ce point de vue, des chefs-d'œuvre de naturel, de justesse et de vraie couleur locale. Les personnages épisodiques, par exemple celui du frère Melitón, qui a une façon si peu charitable de faire la charité, sont parfaits. Rien de cela n'a bougé. Il n'en est pas de même des grandes scènes dramatiques. Quoiqu'elles puissent passer pour simples à côté d'*Angelo*, ou de *Lucrèce Borgia*, elles nous semblent aujourd'hui déclamatoires, violentes et mélodramatiques. Tel qu'il était, avec ses mérites et ses défauts, *Don Álvaro* est une date littéraire, et il imprime une direction nouvelle au théâtre.

Il est naturel de rapprocher du duc de Rivas **Mariano Roca de Togores**, marquis de **Molins** (1812-1889), qui, comme lui, écrivit d'abord des poésies lyriques dans le goût classique, puis des *Fantasías* romantiques, des narrations et *Romances historiques*, des drames dont l'un, *Doña María de Molina* 1837), eut un succès complet, quoique le même sujet eût été traité déjà par Tirso dans la *Prudencia en la mujer*, de manière à décourager toute imitation.

Le retentissant succès du *Don Álvaro* ne devait pas rester isolé. Tout, d'ailleurs, concourait à favoriser l'essor du théâtre. Les scènes littéraires étaient alors nombreuses, les acteurs, remarquables (Latorre, López, Luna, Julián Romea, Valero, Arjona, Ossorio, Mario, les Catalina, C. Rodríguez, Matilde Diez, Teodora Lamadrid, etc.). Le public montrait pour la scène un goût persistant. La liberté relative dont on jouissait encourageait certaines tentatives, impossibles jusque-là ; même l'engoûment pour l'opéra italien, dont se plaint si vivement Bretón, favorisa le drame plus qu'il ne lui nuisit. Enfin les auteurs se présentèrent à

Digitized by Google

point nommé, pour continuer Martínez de la Rosa et le duc de Rivas. — Gil y Zárate, Hartzenbusch, García Gutiérrez, Zorrilla, représentent le drame; Bretón de los Herreros, Ventura de la Vega, Rubí et quelques autres, la comédie.

2. Antonio Gil y Zárate (1796-1861), homme politique, directeur de l'Instruction publique en 1844, est l'auteur d'un *Manuel* d'histoire littéraire, qui eut un long succès, médiocrement mérité. Comme publiciste, il collabora au *Semanario Pintoresco*, et traça quelques-uns des *Tipos Españoles*. Le plus célèbre de ses drames, *Don Carlos el Hechizado*, souleva de l'enthousiasme et des colères, pour des raisons plutôt politiques que littéraires. Ses pièces, taillées sur le nouveau patron venu de Paris, sont presque toutes empruntées à l'histoire (*Álvaro de Luna*, *El Monarca y su privado*, *Gonzalo de Córdoba*, *Guzmán el Bueno*, *Masaniello*). Deux jolies comédies, *Un año después de la boda* (*Une année après la noce*), *¡Cuidado con las novias!* (*Gare aux fiancées!*), complètent son bagage dramatique.

Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), fils d'un ébéniste allemand, fut un autodidacte laborieux et savant, qui avait commencé par être charpentier, puis sténographe. Son grand succès théâtral fut le beau drame *Los Amantes de Teruel* (1837). Vinrent plus tard *Doña Mencía, ó las bodas en la Inquisición*, — *Don Alfonso el Casto*, — *La Jura en Santa Gadea*, — *La Madre de Pelayo*, — *La ley de raza*, etc., auxquels il faut ajouter quelques comédies moins heureuses, et même des féeries (*Los polvos de la Madre Celestina*, *La Redoma encantada*). Ses *Fables* (1848 et 1861) témoignent d'une bonhomie malicieuse. Directeur de l'École normale (1854), employé, puis directeur de la Bibliothèque Nationale (1862-1875), Hartzenbusch prit une part très active à la publication si utile de la *Biblioteca de Autores Españoles*, de l'éditeur Rivadeneira. Ses *Ensayos poéticos* (1843) sont bien oubliés, de même que ses nouvelles en prose. Les 1.633 notes

Digitized by Google

qu'il rédigea pour illustrer le texte du *Don Quichotte* méritent d'être consultées.

Antonio García Gutiérrez (1813-1884) avait un tempérament dramatique remarquable. *El Trovador* (1er mars 1836) fut l'un des plus brillants succès du siècle et reste un modèle de drame romantique : il devait, sans aucun effort, se transformer en opéra, musique de Verdi. *El Rey Monje*, *Simón Bocanegra* (1843), *Juan Lorenzo* (1865) contiennent des scènes de premier ordre, d'un grand effet théâtral. L'auteur a laissé soixante-deux œuvres dramatiques et deux volumes de poésies. Après avoir servi contre les Carlistes, et à la suite de longues pérégrinations en Amérique (1845-1850), en Angleterre et en France, García Gutiérrez fut nommé consul à Bayonne, puis directeur du Musée archéologique (1872).

3. Le plus fécond et le plus populaire des dramaturges de cette époque fut **José Zorrilla** (voyez p. 419). Son œuvre théâtrale est considérable et variée. Elle comprend une demi-douzaine de véritables *comedias de capa y espada*, en trois actes, et en vers (*Más vale llegar á tiempo que rondar un año, Mieux vaut arriver à temps que courir un an; — Ganar perdiendo; — Cada cual con su razón, Chacun son droit; — Lealtad de una mujer y aventuras de una noche; — La mejor razón, la espada*); quatorze drames historiques, en quatre actes, dont les plus connus sont : *El Zapatero y el Rey* (*Le savetier et le roi*), en deux parties; — *El Alcalde Ronquillo; — Traidor, inconfeso y mártir; — El puñal del Godo;* — un drame fantastico-religieux, *Don Juan Tenorio* (1844). Cette nouvelle incarnation de l'immortel Don Juan, en dépit de toutes les critiques, en dépit même du désaveu de son propre auteur, a été, en Espagne, le plus grand succès théâtral du XIXe siècle. Il continue toujours à se jouer religieusement, aux approches de la Toussaint, pour l'édification (?) des fidèles. Zorrilla (était-il bien sincère ?) a écrit : « Il n'y a pas de drame où j'aie accumulé plus de folies et d'invraisem-

Digitized by Google

blances ; le caractère de mon héros ne tient pas debout ; les morceaux lyriques et, en particulier, les fameuses stances d'amour, *que tout le monde sait par cœur*, ne sont pas en situation... » Malgré tout, cette refonte du *Burlador* de Tirso, inspirée plus directement du *Don Juan de Marana*, d'Alexandre Dumas, dut sans doute son invraisemblable succès à la popularité du sujet et à l'attrait du type de Don Juan, au mélange d'aventures romanesques et de merveilleux, de sensualité et de mysticisme, et probablement enfin au gongorisme du style (voyez, par exemple, les *Ovillejos* du 2e acte, les *Décimas*), toutes choses éminemment espagnoles. La musique parut délicieuse, et malgré la pauvreté des idées, le charme continue à opérer.

Zorrilla doit beaucoup à Calderón et aux romantiques modernes. Il a puisé à des sources fort diverses, mais malgré tous les emprunts, par ses défauts peut-être plus encore que par ses qualités, il est resté profondément espagnol. Les intrigues adroitement nouées, l'action menée d'un mouvement rapide et qui semble toujours emportée en avant, lors même qu'elle tourne dans le même cercle, l'archaïsme pittoresque des types, qui procèdent du répertoire de Lope ou de Calderón aussi bien que de la tradition romantique, l'allure fringante et cavalière du style, la couleur fortement (mais ici tout naturellement) nationale, l'aisance et l'harmonie des mètres, tout cela forme un type vraiment particulier sur lequel Zorrilla a imprimé son cachet.

Les noms des auteurs qui précèdent ont obscurci ceux d'Ochoa, d'Escosura, de Díaz, d'Asquerino, d'Ontiveros, de Sabater, d'Aureliano Fernández Guerra, le savant auteur d'*Alonso Cano* et (en collaboration avec Tamayo) de la *Rica Hembra*, et même celui de Gertrudis Gómez de Avellaneda, dont les drames d'*Alfonso Munio* (1844), de *Saúl* et de *Baltasar* (1858) obtinrent grand succès. Il faut remonter au XVIIe siècle pour retrouver une si abondante moisson d'œuvres dramatiques.

Digitized by Google

*
* *

4. *La Comédie.* — Moratín avait montré à la comédie la voie à suivre. Mais, par suite des malheurs du temps, il eut tout d'abord fort peu d'imitateurs. **Manuel Eduardo de Gorostiza** donna, en 1820, son *Dieguito*, plusieurs imitations du français et quelques petites pièces politiques durant le *triennium* libéral de 1820-1823. La comédie ne renaît vraiment qu'au début de la période romantique. **Luis** et **José Olona**, **Ramón Valladares**, **Francisco Flores y Arenas** (*Coquetismo y presunción*, 1831), le duc de Rivas, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Zorrilla écrivirent des comédies, mais, en ce genre, tous furent éclipsés par **Manuel Bretón de los Herreros** (1796-1873). Soldat de 1812 à 1822, Bretón ne s'éleva pas au-dessus du grade de caporal, que d'ailleurs Cervantes n'avait même pas atteint. Sa première pièce : *A la vejez viruelas* (*A la vieillesse, mal de jeunesse*), est de 1824. Journaliste, employé dans un ministère, puis à la Bibliothèque Nationale, dont il devait devenir directeur en 1847, il a écrit 177 comédies, dont 103 originales, 64 traductions, et 10 arrangements ou *refundiciones*. Le premier trait de ce talent c'est donc la fécondité et la variété : « Je crois pouvoir dire, affirme-t-il, que personne jusqu'à présent n'a su trouver tant d'intrigues, d'événements ou de caractères différents... Je n'ai copié personne, mais je me suis parfois répété moi-même... » Il conviendrait d'apporter quelques restrictions à ces déclarations. D'abord, Bretón, comme Moratín ou Scribe, peint à peu près exclusivement la Bourgeoisie, plutôt par goût que par prudence ou timidité. Ensuite, dans la peinture des passions, il reste volontiers dans une région moyenne et dans un juste milieu. Sa morale non plus n'a rien d'héroïque : elle se plaît à mi-côte. Il excelle dans les portraits de femme (voyez *Marcela, ó ¿cuál de los tres?* 1831 ; *Una de tantas*, 1837). Ce Philinte est optimiste et indulgent, mais non aveugle, ni dupe. Sa philosophie est tout entière dans *Todo es farsa*, et dans *Muérete y*

Digitized by Google

verás. Il manque assurément de profondeur; ses passions sont à fleur de peau, ce sont celles de tout le monde, et c'est pourquoi sans doute la leçon qui se dégage de ces aventures banales est mieux à notre portée, car Bretón est plus moraliste encore que dramatique. Ses intrigues les plus simples sont d'ailleurs les meilleures (*Marcela*, — *El pelo de la dehesa*, ou *La caque sent toujours le hareng*, — *El cuarto de hora*, — *Dios los cria y ellos se juntan*, *Dieu les a créés et eux se sont unis*). Mais il sait, à l'occasion, inventer une fable plus compliquée (*¿ Quién es ella ?* — *la Batelera de Pasajes*, — *Me voy de Madrid*, avec son pendant : *A Madrid me vuelvo*, — *Una noche en Burgos*, etc.). Bretón a des qualités très françaises, de la clarté, du goût, de l'esprit, mais il est aussi très espagnol. « Pour l'éclat brillant du dialogue, dit Hartzenbusch, pour le maniement de la langue, pour l'emploi des mètres divers, il n'y a pas d'écrivain ancien ni moderne qui se maintienne à sa hauteur : la fécondité de sa plaisanterie est sa qualité maîtresse. » Remarquons que ses comédies sont toutes en vers, en romances d'abord, ensuite, à partir de *Marcela*, en vers rimés et variés. Bretón est, en somme, l'un des plus remarquables auteurs dramatiques du siècle. Son œuvre est un tableau complet, souvent charmant, de la société du temps de Doña Cristina et de Doña Isabel. Il mériterait, à coup sûr, d'être mieux étudié qu'il ne l'a été jusqu'ici [1].

5. Ventura de la Vega (1807-1865) n'a point la fécondité de Bretón. Né à Buenos-Aires, élevé sous la direction de Lista, affilié aux sociétés du *Myrte* et de la *Numantine*, il calma bientôt ses audaces révolutionnaires et voltairiennes au point de devenir précepteur, puis secrétaire de la jeune reine Isabel, directeur du Théâtre espagnol, du Conservatoire, et Académicien. Quelques poésies, élégantes et spirituelles, quelques articles de critique et un certain nombre de pièces de théâtre assurèrent sa réputation. Parmi

1. *Obras*, Madrid, 1883-84, 5 vol.

Digitized by Google

ces dernières il suffira de citer : 1° *La Mort de César*, tragédie à rapprocher de celles de Tamayo, de Fernández Guerra (D. Aureliano), de Gertrudis de Avellaneda, qui essayèrent de galvaniser la tragédie classique, comme fit chez nous Ponsard avec sa *Lucrèce*, en remontant directement aux modèles antiques. 2° *El Hombre de Mundo*, comédie (1845), le chef-d'œuvre de l'auteur. *L'Homme du monde* est fondé sur une observation juste (*Quien tal hace, tal lo paga*), habilement mise en œuvre dans une intrigue bien conduite, naturelle et claire, et par un dialogue vif, leste, tout en action, où l'esprit de l'auteur se dissimule, comme il convient, pour laisser parler ses personnages.

* * *

Tomás Rodríguez y Díaz Rubí (1817-1890), qui devint, lui aussi, directeur du Théâtre Espagnol, académicien et ministre des Colonies, fut, pendant tout le règne d'Isabel, l'auteur comique le plus populaire, et il ne cessa de produire en abondance des pièces de théâtre. Il n'a point d'ailleurs de spécialité bien nettement définie : la diversité est, au contraire, l'une des faces de son activité littéraire. Il a touché successivement au *saynete* de coutumes populaires, dans la *Feria de Mairena*, dans *Toros y cañas*, dans *Del mal el menos*. Il s'est tourné aussi vers la haute comédie historique, soit qu'il y donne la prépondérance à l'élément comique, comme dans *Alberoni ò la astucia contra el poder*, *La rueda de la Fortuna*, qui raconte, en deux parties, l'histoire véridique de Zenón de Somodevilla, marquis de la Ensenada, ou *La Corte de Carlos II;* soit, au contraire, que l'élément tragique l'emporte, comme dans *Las Borrascas del corazón*, — *Isabel la Católica*, — *Fernán Cortés*, — *Los dos Validos*, *Les deux favoris* (sur la chute du P. Nithard et son remplacement par Peñaranda), — *La Bandera negra* (sur la mort de Luis de Haro, ministre de Felipe IV). On voit que notre auteur s'était fait une spécialité des aventures des illustres favoris, ce qui

Digitized by Google

était sage et prudent pour un ministre. Enfin Rubí a annoncé la comédie moderne, inspirée par une étude plus réaliste de la société, dans quelques-unes de ses meilleures œuvres, telles que *El arte de hacer fortuna*, — *El gran filón*. Il a été, sous ce rapport, un initiateur, comme Ventura de la Vega, et a servi de transition entre le romantisme et le théâtre des Eguílaz, des Ayala et des Echegaray.

Digitized by Google

CHAPITRE III

LA PROSE

1. *Romanciers et peintres de mœurs.* — De 1830 à 1850 environ, c'est le roman historique qui est en faveur. Larra (voyez p. 438) écrit *El Doncel de Don Enrique el Doliente* (1834), remaniement, dans le goût du jour, de la vieille histoire de Macías *el Enamorado*. Espronceda échoua complètement dans son *Sancho Saldaña*. Il s'en tint d'ailleurs à cet essai malheureux, tandis que Patricio de la Escosura ne cessa, de 1832 à 1850, de faire paraître une foule de récits, qui alors firent un certain bruit (*El Conde de Candespina*, 1832; — *Ni Rey ni Roque*, 1835; — *La Conjuración de Méjico*, 1850). Le plus curieux de ses romans est *El Patriarca del Valle*, histoire allégorique très embrouillée, imitée du *Juif Errant*, d'Eugène Sue, et qui avait la prétention d'être une peinture de l'Espagne pendant les premières décades du siècle. Martínez de la Rosa donna, lui aussi, son roman historique, *Doña Isabel de Solís*, épisode de la lutte entre les Rois catholiques et les Rois maures de Grenade. Mais les meilleurs ouvrages de ce genre sont *El Señor de Bembibre* (1844) de Enrique Gil, — histoire d'amour mêlée à celle de la chute des Templiers et placée dans les frais paysages du Vierzo, — et *Doña Blanca de Navarra*, de **Navarro Villoslada** (1818-1895). Celui-ci publiait encore, en 1877, son *Amaya ó los Vascos en el siglo VIII*. Comme le prouvent aisément des œuvres de cette nature, le genre se prête bien à l'étude des mœurs anciennes des provinces, et il confine, par bien des côtés, à l'histoire, comme dans le roman historique d'**Amós**

Digitized by Google

de Escalante : *Ave Maris Stella*, peinture des Asturies de Santillana au XVIIe siècle (publié en 1877).

Voilà pour le roman genre Walter Scott, Victor Hugo et A. Dumas. Quant au roman social, dans la manière d'Eugène Sue ou de George Sand, il fut aussi très cultivé. **Mme Gertrudis Gómez de Avellaneda** (1814-1873), qui, nous l'avons vu, avait débuté brillamment par des poésies lyriques (1841) et par son drame de *Alfonso Munio* (1844), écrivit une série de romans tels que *Sab*, dirigé contre l'esclavage, *Guatimozin* (1846), *Espatolino*, dans lesquels l'influence de George Sand est sensible. — C'est là encore que prendraient place les nouvelles du si fécond et toujours populaire **Ayguals de Izco** (*María ó la hija de un jornalero ; — La Marquesa de Bellaflor ; — Pobres y ricos ó la bruja de Madrid*, etc.) ; — celle d'**Antonio Flores**, *Fe, Esperanza y Caridad*, qui ne vaut pas, tant s'en faut, sa curieuse collection de cadres madrilègnes, laquelle, au surplus, ne devait paraître qu'à partir de 1854, sous le titre de *Ayer, Hoy y Mañana*. — Enfin **Manuel Fernández y González** (1821-1888), commençait à inonder le marché de sa prose inépuisable. Il n'avait pas encore étouffé, dans ce labeur mécanique, les germes d'un vrai talent. C'était encore l'auteur de *El cocinero de Su Majestad*, et de *Men Rodriguez de Sanabria*, récits intéressants et amusants au même titre que les bons romans de Dumas père. — Non moins prolixe et non moins infatigable se montra, en ce genre inférieur, **María del Pilar Sinués de Marco** († 1893), qui forme, à cette époque, avec **Faustina Sáez de Melgar, Carolina Coronado, Rosalía Castro de Murguía, Patrocinio de Biedma** et quelques autres, le groupe sympathique des romancières espagnoles.

Parmi les œuvres d'imagination en prose qui s'écartent de la voie battue et font présager un changement prochain, citons la nouvelle de Pastor Díaz, *De Villahermosa á la China*, l'un des premiers essais du roman psychologique ; celle d'Antonio Hurtado, *Cosas del Mundo*, qui se qualifie de *Novela de costumbres*. Mais les trois noms le plus justement célèbres des *Costumbristas* ou peintres de mœurs, sont

Digitized by Google

alors ceux d'Estébanez Calderón, de Mesonero Romanos et de Larra.

2. Serafín Estébanez Calderón (1799-1867), avocat libéral de Málaga, préfet de Logroño puis de Séville, juge au tribunal suprême de la guerre (1847-1854), conseiller d'Etat (1856-1864), n'a guère laissé qu'un seul livre, *Las Escenas Andaluzas*, véritable fleur du terroir, dont le parfum s'évapore quelque peu hors de *la tierra de María Santísima*. Les *Scènes* parurent d'abord dans les *Cartas Españolas* (1831-1832), sous la signature de *El Solitario*. Ce livre brillant, auquel on ne peut reprocher qu'une certaine recherche archaïque dans le style, un *casticismo* un peu artificiel, se compose d'une vingtaine de scènes. Elles traitent des sujets essentiellement andalous, décrivent les types du pays, reproduisent, avec la vérité d'une photographie (un peu trop retouchée), et avec le charme d'un art très personnel. les originaux les plus caractéristiques (voyez *Pulpete y Balbeja ó los Valientes ; — Manolito Gázquez*, type achevé d'andalou vantard, vrai Tartarin du Guadalquivir; — la charmante *Feria de Mairena*, — *Un baile en Triana*, — les *Gracias y donaires de la capa*, où sont célébrées les 33.944 *suertes* ou postures du vêtement national; — la *Fisiologia y chistes del cigarro*, toutes pages pleines de couleur, désespoir du traducteur et délices du styliste).

3. Ramón de Mesonero Romanos (1803-82) est un pur Madrilègne. Dès 1831, il publiait un *Manuel de Madrid*, et faisait paraître, à partir de 1832, dans les *Cartas Españolas*, ses *Escenas Matritenses*, sous la signature de *El Curioso parlante*. Ces articles, quelque temps interrompus, reprirent en 1835, pour former deux volumes sous le titre de *Panorama Matritense, cuadros de costumbres de la capital*. Un troisième volume date de 1836. Le Panorama de Madrid, au moment où la capitale se transformait et se modernisait, nous est montré sous toutes ses faces par un bourgeois malin et spirituel, qui aime sa ville jusque dans ses laideurs. Il a parfaitement fixé ce moment de transition en exécutant, pour ainsi dire, une

Digitized by Google

série d'instantanées, qui constituent des documents précieux pour l'historien. *La calle de Toledo*, — *La comedia casera* (ou Le théâtre de salon), — *La procession du Corpus*, — *Les foires*, — *La capa vieja*, — *La casa á la antigua*, — *Las visitas del dia*, — *El barbero*, — *El patio de correos*, décrivent surtout le vieux Madrid et la société qui s'en va. La révolution des mœurs apparaît dans *Les coutumes de Madrid*, — *Le 30 du mois*, — *Les boutiques*, — *La politicomania*, — *Les jeunes filles du jour*, — *La casa de baños*, etc. Mais son triomphe prochain, nous pouvons le prévoir mieux encore, en lisant : *1802 et 1832*, — *Les étrennes* (*el aguinaldo*), — *L'étranger dans sa patrie*, — *Le retour à Paris* (où les *agabachados* sont si joliment tournés en ridicule), — *Le chapeau et la mantille*, etc. Il faut bien le dire : Mesonero est plutôt du côté du passé, non pas qu'il soit le moins du monde réactionnaire (le conflit entre les idées, les croyances, n'est point son gibier), mais toutes les importations étrangères en matière de modes, de langage, de manières, font éclater à ses yeux la gaucherie et la sottise des imitateurs. Il est résolument pour la mantille contre le chapeau, et ce n'est pas nous qui l'en blâmerons. Ses goûts archaïques apparaissent agréablement encore dans ses intéressants *Memorias de un setentón* (1881), *laudator temporis acti*. Ses croquis deviennent parfois de vraies scènes de comédie (*El amante corto de vista*, — *Tomar aires en un lugar*, ou *la Villégiature*, — *Le portrait*, — *Les provinciaux* (*paletos*) *à Madrid*). — *La Noche de vela* pourrait être signée par Bretón de los Herreros, et *El dia de Toros*, par Ramón de la Cruz. — Rien de plus différent du style d'Estébanez Calderón que celui de Mesonero: c'est un dessin à la mine de plomb, fin, juste, mais un peu pâle, à côté de l'aquarelle chatoyante ou du pastel des *Escenas Andaluzas*. Larra disait fort bien : *Mesonero retrata más que pinta*.

Estébanez Calderón et Mesonero firent école : il se produisit pendant quelque temps une véritable épidémie ou, si l'on veut, on se livra à un jeu de société, que l'on peut appeler la typomanie. Les *Types espagnols*, dus à la colla-

Digitized by Google

boration de tous les peintres de mœurs, en restent le monument le plus complet. On y peut voir le portrait du *Torero*, par Rodríguez Rubí, de la domestique (*criada*) par Andueza, du maire de village (*alcalde de monterilla*) par Fermín Caballero, du greffier (*escribano*) par Gómez, du marchand d'eau (*aguador*) par *Abenamar*, de la gitane par Sebastián Herrero, du cocher par J.-M. Villergas, de l'hôte de province et de l'aubergiste par le duc du Rivas, du mousse (*grumete*) par Ribot y Fontseré, de la cigarière par A. Flores, de l'actionnaire par P. de Madrazo, etc. — C'est sur le modèle des *Tipos* que devaient être rédigées plus tard *Las Españolas pintadas por los Españoles*, sous la direction de Roberto Robert, et *Madrid au dedans et au dehors*, sous celle d'Eusebio Blasco.

4. **Mariano José de Larra** (1809-1837) est le membre le plus important du triumvirat satirique; sa satire n'est plus seulement morale, elle devient politique et sociale. Il avait débuté par une imitation d'une pièce française, *No más mostrador* (*Les adieux au comptoir*, 1831), mais son véritable début furent les *Lettres du pauvre jaseur* (*Las cartas del pobre hablador*, 1832), échangées entre le bachelier Munguía, qui vit au fond du pays perdu et sauvage des *Batuecas*, et son ami Niporesas, type de l'indifférence espagnole. La satire est encore mesurée et courtoise, car on sortait à peine de l'absolutisme, et Cea Bermúdez venait de succéder à Calomarde. Mais les traits s'aiguisent et se multiplient, après la mort du roi Fernando, dans une foule d'articles insérés, sous le pseudonyme de *Figaro*, dans la *Revista española*, la *Revista Mensajero*, *El observador* et *El Español*. Tantôt le pamphlétaire harcèle les factieux Carlistes (*Nadie pasa sin hablar al portero*, — *El Faccioso*, — *La Junta de Castel-o-Branco*); tantôt il peint les travers, les manies nationales (*En este país, ó ¿Entre qué gentes estamos?* — *La vida en Madrid*, — *Vuelva V. mañana*, — *Cosas de España*, — *La diligence*, — *Métiers qui ne font pas vivre*, — *Les Lettres d'un libéral d'ici à un libéral de là-bas*). — *El dia de difuntos*, de 1836, est

Digitized by Google

plein d'ironie et de découragement. Il témoigne des progrès de la neurasthénie qui devait conduire *Figaro* au suicide, le 13 février 1837. — Larra, que l'on a comparé à Voltaire, à Beaumarchais, à P.-L. Courier, a sa manière à lui. Elle se distingue par la richesse des détails patiemment étudiés et impitoyablement accumulés, par une affectation de bonhomie plus amère que la franche invective, par une précision et une justesse de trait qui dénotent l'écrivain de race.

La littérature satirico-politique, dont *Figaro* est le représentant le plus remarquable, fut assez cultivée. Déjà dans la période de 1820 à 1823, le violent et grossier périodique, *El Zurriago* (*Le Fouet*) s'était signalé. Plus tard, **Sebastián Miñano** lança ses fameuses *Lettres du pauvre fainéant* (*Cartas del pobre holgazán*), qui contribuèrent aux succès de la politique libérale pendant la deuxième époque constitutionnelle. **Santos López Pelegrín**, sous le pseudonyme de *Abenamar* (qui devint le titre d'un journal), **Antonio María Segovia**, sous celui de *El estudiante*, l'historien **Modesto Lafuente**, dans ses *Capilladas* (1838-44), sous le nom de *Fray Gerundio*, furent les plus habiles émules de Mesonero et de Larra. Mettons à part l'aimable **José Somoza**, dont les *Recuerdos é impresiones* constituent l'une des peintures les plus vivantes et les plus spirituelles des anciennes mœurs et de l'Espagne qui disparaissait. Une foule d'autres articles de cet écrivain délicat se trouvent dans ses *Artículos en prosa* (1842)[1].

*
* *

5. *Les autres genres en prose* (*Historiens, Philosophes, Orateurs*). — Les œuvres historiques de cette période furent relativement peu nombreuses. Le comte de **Toreno** (*José María Queipo de Llano y Ruiz de Sarabia*, 1786-1843), membre des Cortès de Cadiz, exilé à deux reprises, en

1. *Obras*, p. J. R. Lomba y Pedraja, Madrid, 1905.

Digitized by Google

1814 et 1823, par la suite ministre et président du Conseil, écrivit l'*Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, ou *Histoire de la guerre de l'Indépendance*, qui est restée classique[1]. — Joaquín Francisco **Pacheco** (1808-1865) a laissé une *Historia de la regencia de la reina Cristina*. Ses travaux comme jurisconsulte (*Estudios de legislación, Lecciones de derecho penal*) sont appréciés des spécialistes. Il se délassait de ses travaux plus sévères en écrivant pour le théâtre des drames semi-historiques, tels que *Los Siete Infantes de Lara*, ou *Bernardo del Carpio*. — Ce ne fut qu'en 1862 que le marquis **Pedro José Pidal** (1799-1865) publia son *Historia de las alteraciones de Aragón*, où l'on a cru trouver quelque partialité en faveur de Felipe II. L'histoire, d'ailleurs si dramatique, d'Antonio Pérez fut racontée, en 1841, par **Salvador Bermúdez de Castro**. — Quelques années plus tard, **Antonio Ferrer del Río** donnait au public ses *Comunidades de Castilla* (1850) et, peu après, l'*Historia del reinado de Carlos III* (1856). Au genre historique encore appartient son utile *Galería de la Literatura Española*. — Enfin Modesto Lafuente (1806-1866), que nous rencontrions tout à l'heure sous le pseudonyme de Fray Gerundio, commença, en 1850, la publication de son énorme *Histoire d'Espagne*, dont le 29e volume ne devait paraître qu'en 1865, vaste répertoire mis au courant, assure-t-on, par D. Juan Valera, et qui fait honneur à la patiente application de l'auteur. — Non moins utile est le *Diccionario geográfico, estadístico, histórico* (1848-1850, 16 volumes) de **P. Madoz** (1806-1870).

La philosophie durant cette période n'existe point. Seul, ou à peu près, le prêtre et professeur catalan **Jaime Luciano Balmés** (1810-1884) montre quelque originalité et quelque force de pensée, qu'il appliqua à l'apologie de la foi catholique. Ses œuvres principales sont *El criterio*, traité de logique, la *Filosofía elemental*, et surtout la *Filosofía fundamental* (1846, quatre volumes). Il y faut joindre son essai

1. B. A. E., t. LXIV.

Digitized by Google

sur *El Protestantismo comparado con el Catolicismo en sus relaciones con la civilización europea* (1844), et de nombreux articles réunis, en 1847, dans ses *Escritos Políticos*. Balmés a été longtemps le chef d'une école, qui veilla jalousement sur sa gloire.

Moins solide, moins original, mais plus brillant, **Donoso Cortés**, plus tard marquis de **Valdegamas** (1809-1853), prit l'un des premiers rangs parmi les apologistes catholiques et parmi les monarchistes traditionnalistes par son célèbre *Ensayo sobre el catolicismo, el liberalismo y el socialismo* (1851), où il est facile de reconnaître l'influence de de Bonald, de de Maistre, de Lamennais, et même celle de Proudhon. Il avait commencé cependant par soutenir des doctrines plus libérales et moins absolues. Il avait même écrit des poésies et une épopée (*El cerco de Zamora*). Mais, par-dessus tout, ce fut un orateur, abondant, facile et fleuri ; il l'est partout, non seulement dans ses discours conservés, mais dans tous ses ouvrages, et l'on sait ce que pensait Pascal de l'éloquence continue.

La philosophie *Krausiste*, dont le succès devait être, à tous les points de vue, si étonnant, commençait à peine à naître alors dans le cerveau fumeux de **Sanz del Río**, dont les deux voyages en Allemagne à la découverte d'une philosophie, datent de 1844 et 1847. Nous la retrouverons plus loin (p. 489).

L'éloquence, pour laquelle tout le monde en Espagne paraît avoir une aptitude naturelle que le système parlementaire devait développer, était alors aussi riche qu'était pauvre la pensée philosophique. Les deux générations d'orateurs, celle des temps héroïques, avec Martínez de la Rosa, Argüelles, Alcalá Galiano (1789-1865) et la jeune école, celle de Joaquín María López (1802-1858), le fougueux tribun, de Salustiano Olózaga (1805-1873), Manuel de la Cortina (1802-1879), González Bravo (1817-1871), Ríos Rosas (1812-1873), José Pidal, etc., sans parler de Pacheco et de Donoso Cortés, firent retentir à l'envi les assemblées de leurs voix sonores, dont Edgar Quinet, en des pages enthou-

Digitized by Google

siastes, nous a conservé l'écho. La tribune du moins fit honneur à l'Espagne d'Isabel.

*
* *

6. *Erudits.* — L'érudition et la critique, sans offrir peut être d'aussi grands noms que dans la précédente période, produisirent cependant des travaux estimables. Nous avons mentionné déjà Marchena et ses *Lecciones de filosofía moral y elocuencia* (1820), Martínez de la Rosa et sa *Poética*, Lista, le vrai professeur de toute cette génération, Gómez Hermosilla, l'auteur du pauvre quoique célèbre *Arte de hablar en prosa y en verso* (1826). N'oublions pas qu'au début du siècle, l'Allemand **Böhl de Faber**, établi à Cadiz, avait importé en Espagne la critique plus intelligente de Schlegel, et défendu contre les Espagnols eux-mêmes la gloire de leurs grands écrivains. Il publia sa *Floresta de rimas antiguas castellanas* en 1822-1825, et son *Teatro español anterior á Lope de Vega* en 1832. Böhl fut un véritable précurseur. Ses anthologies sont bien supérieures à celle publiée en 1819, en quatre volumes, à Bordeaux, par Silvela et Mendibil (*Biblioteca selecta de literatura española*). — La bibliographie ne saurait être trop reconnaissante à **Bartolomé J. Gallardo** (1778-1853). Nul n'a plus fait que cet atrabilaire constituant de Cadiz, si friand de polémiques scandaleuses, pour sauver de l'oubli une foule de livres précieux. Ses innombrables *papeletas* ont servi à MM. Zarco del Valle et Sancho Rayón pour former l'*Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos* (1863-1889, quatre volumes). — Enumérons, sans trop insister : José de la Revilla, Gómez de la Cortina et Nicolas Hugalde, ces deux derniers correcteurs et illustrateurs (en 1829) de la trop vantée *Histoire de la Littérature espagnole*, de Bouterwek, 1804 ; — **Diego Clemencín** (1765-1834), l'éditeur et le commentateur du *Don Quichotte* (six volumes 1833-1839) ; — **Agustín Durán** (1793-1862), intelligent appréciateur des grandes œuvres, qui sut montrer la valeur dédaignée de

Digitized by Google

l'antique théâtre national, des *Saynetes* de Ramón de la Cruz, et surtout du *Romancero* dont il donna, après Grimm, Depping, Böhl et F. Wolf, une collection complète aux tomes X et XVI de la *Biblioteca de Autores Españoles*. Cette *Bibliothèque des Auteurs Espagnols* qui devait, par la suite, embrasser, en 71 tomes, l'ensemble de la littérature, publiait, à partir de 1846, ses premiers volumes sous la direction de deux Catalans, Carlos Aribau et Manuel Rivadeneira. — **Eugenio Ochoa** (1815-1845) composa, de son côté, à Paris, où il avait émigré en 1837, diverses collections et anthologies classiques, qui contribuèrent beaucoup à faire connaître en France la littérature de son pays. Il y joignit force traductions du français et un *Catalogue des manuscrits espagnols de la Bibliothèque royale* (1844). — Il ne serait pas juste d'oublier ici Pedro José Pidal, qui joignit à ses études historiques, déjà citées, des articles littéraires, réunis dans la *Colección de Escritores castellanos;* ni le gaditain **Adolfo de Castro** (né en 1823), trop amateur de paradoxes (par exemple : le *Quijote* du pseudo Avellaneda est d'Alarcón), de découvertes sensationnelles (les plagiats de Lesage), ou même de simples mystifications (le *Buscapié* de Cervantes), mais qui mêla beaucoup d'ingéniosité à ses fantaisies et à ses nombreuses études littéraires. — **Aureliano Fernández Guerra**, **Leopoldo Augusto de Cueto**, marquis de **Valmar**, le professeur catalan **Manuel Milá y Fontanals**, **José Amador de los Ríos**, **Manuel Cañete** commençaient à se faire connaître par leurs premiers travaux. Nous en parlerons plus loin.

Digitized by Google

Digitized by Google

SIXIÈME ÉPOQUE

LA PÉRIODE CONTEMPORAINE

DE LA SECONDE MOITIÉ DU XIXe SIÈCLE A NOS JOURS

1. *Coup d'œil sur cette époque.* — Durant la deuxième moitié du XIXe siècle, la politique espagnole oscille entre les deux partis, libéral et conservateur, qui président tour à tour aux destinées de la monarchie parlementaire. Sous le règne d'Isabel II, Espartero, Narváez, Olózaga, O'Donell personnifient ces tendances opposées. Cette alternance régulière n'est troublée que par quelques accidents, tels que *pronunciamientos*, conspirations, coups d'État, qui d'ailleurs ont une tendance à devenir chroniques. La révolution de 1868, œuvre des généraux Prim et Serrano, force la reine à s'exiler d'abord, à abdiquer ensuite. Mais le gouvernement provisoire, qui dura trois ans (1868-1871), le règne d'Amédée de Savoie (16 novembre 1871-11 février 1873), et enfin la république (1873-1874) ne sont que des intermèdes, aussi dramatiques que rapides. Le 14 janvier 1875, Alfonso XII rentrait à Madrid ; il y mourait le 25 novembre 1885. Sa veuve, Doña María Cristina, archiduchesse autrichienne, est chargée de la régence pendant la minorité d'Alfonso XIII, né cinq mois après la mort de son père. Durant cette longue régence, les deux grands partis constitutionnels, représentés surtout par Cánovas del Castillo et Sagasta, alternent de nouveau à la direction des affaires. Les Carlistes, après l'échec de leurs tentatives répétées (la guerre de sept ans, 1833-1840, les soulèvements de 1848, 1855, 1873),

Digitized by Google

perdent peu à peu leur puissance, tandis que les partis avancés, républicains, fédéralistes, socialistes, organisent leur propagande. — Le rôle de l'Espagne au dehors est assez effacé. La campagne du Maroc en 1859, signalée par quelques brillantes actions, eut du moins l'avantage — à défaut d'autres, plus positifs, — de flatter l'orgueil national. Cet orgueil devait, en revanche, subir de cruelles blessures dans les dernières années de cette période, attristées par la guerre avec les États-Unis, par la perte de Cuba, de Puerto Rico, des Philippines, par l'inquiétante agitation des *Catalanistas* et des *Bizcaitarras*. Du moins, des juges compétents signalent-ils une amélioration de bon augure dans la situation économique et industrielle. Ce n'est là toutefois que l'un des éléments de cette « régénération », thème inépuisable des modernes *arbitristas*. Il y a d'autres richesses à mettre en œuvre, non moins nécessaires à la vie d'un peuple. Il faut malheureusement reconnaître que l'instruction publique, à ses trois degrés, primaire, secondaire et supérieur, malgré force promesses et maints bouleversements, attend toujours une réforme qui ne vient pas : l'*analfabetismo* est peut-être la plus grave des plaies sociales, et la source d'une foule de maux.

En ce qui touche la littérature, nous pouvons avancer, sans excès de vanité nationale, que c'est encore du côté de la France que se tournent, pendant cette période, les Espagnols en quête d'inspirations nouvelles. Et ainsi, le rôle d'éducatrice, que la France joua dès le début, elle le conserve jusqu'au bout. Dans quel sens s'exerce cette action ? L'évolution des lettres ou des arts chez nous, à cette époque, est trop connue pour qu'il soit nécessaire d'entrer à ce sujet dans les détails. Rappelons seulement, en quelques mots, que le romantisme fait place, plus encore dans la poésie ou dans le roman que sur la scène, au réalisme et au naturalisme. Tandis que le génie souverain de Victor Hugo continue à rayonner, la poésie impersonnelle, objective, des Parnassiens, l'inspiration philosophique de Sully Prudhomme, les efforts, si curieusement variés, des jeunes

Digitized by Google

écoles modernistes, cherchent, en des directions opposées, des voies nouvelles. Le roman évolue du romantisme au naturalisme avec Flaubert, les Goncourt, Zola, Maupassant, ou vers l'analyse morale avec Bourget. Alphonse Daudet, Pierre Loti, et bien d'autres autour d'eux, représentent des variétés originales. Au théâtre, Augier et Dumas fils, en attendant les Becque, les de Curel, les Lemaître, etc., s'attachent à peindre les mœurs du jour, en essayant (surtout Dumas) d'agir sur elles. Les genres secondaires (vaudeville, opérette, etc.) prennent de plus en plus d'importance. — Dans toutes les branches de littérature où l'idée et la méthode l'emportent sur la forme (critique, histoire, philosophie, morale, érudition), la tendance scientifique de l'époque apparaît avec éclat. — Tous les auteurs français sont connus et imités en Espagne. Mais ce n'est guère qu'indirectement et, le plus souvent, (sauf de rares exceptions), par l'intermédiaire de la France, que l'on y subit les influences de l'Angleterre et, plus tard, des pays du Nord, des Allemands, des Scandinaves et des Russes (Nietzsche, Hauptmann, Ibsen, Björnson, Tolstoï).

En Espagne, pendant la période romantique, le genre littéraire le plus cultivé avait été le théâtre. Durant la période contemporaine, il semble que ce soit le roman. Non certes que le théâtre ou la poésie lyrique aient été délaissés : l'un et l'autre, au contraire, comptent d'illustres représentants; mais, à côté d'eux, apparaît un groupe de romanciers d'abord restreint, peu à peu très considérable, qui attire de plus en plus l'attention du public. Si c'était le lieu d'étudier en elles-mêmes les œuvres de ces romanciers, nous montrerions que presque toutes les variétés connues ailleurs sont représentées en Espagne. Toutefois, on aurait quelque peine à y trouver des études d'un subjectivisme aussi pénétrant et orgueilleux que *René*, *Adolphe* ou *Volupté*. En général, l'imagination l'emporte sur l'analyse.

Le théâtre subit des modifications assez importantes. Le fait saillant, je crois, c'est la disparition de la comédie proprement dite, de la comédie classique, en tant que

Digitized by Google

genre distinct. Le drame romantique avait eu la prétention d'absorber l'élément comique, mais la vie réelle, contemporaine, considérée surtout dans ses travers et ses ridicules, lui échappait, et c'est pourquoi, à côté de lui, avait pu se développer, en France, la comédie de Scribe, en Espagne, celle de Bretón de los Herreros. Mais lorsque les auteurs puisèrent leurs sujets, non plus dans l'histoire, ou dans leur imagination, mais dans la société qui les entourait, la distinction classique entre les deux genres disparut : ils se fondirent ensemble. — Il faut noter ici encore quelques faits caractéristiques; le premier, c'est la vogue du vaudeville, de l'opérette, de la *zarzuela*, favorisée sans doute par l'apparition de compositeurs de talent, Gastambide, Oudrid, Barbieri, Arrieta, etc. ; le second, c'est la mode des théâtres dits *por horas*, ou mieux par actes. Ces représentations coupées, — à la portée de toutes les bourses, — donnèrent naissance au « *género chico* », contre lequel on a éloquemment déclamé, quoi qu'il ne soit pas si coupable qu'on le dit et qu'il ait, à son actif, bien des œuvres charmantes.

En ce qui concerne la lyrique, on l'a vue, durant l'âge romantique, envahir la scène (avec Zorrilla, par exemple), ou l'épopée (avec Espronceda). Le théâtre postérieur, même lorsqu'il conservera le vers, sera incontestablement moins lyrique (sauf parfois chez Echegaray, romantique attardé). Les poètes se maintiendront plus exclusivement dans leur domaine propre, non seulement par suite d'une conception générale plus sévère de l'art, mais à cause surtout de la nature intime, personnelle de leur inspiration. Nous aurons à signaler, à la fin de cette période, l'éclosion d'une jeune école, qui s'efforce actuellement de rajeunir, dans la forme comme dans la pensée, une poésie qu'elle estime caduque. Malgré l'individualisme de la plupart de ces poètes, qui viennent aussi bien de l'Amérique latine que de la mère patrie, l'action exercée sur eux par nos jeunes écoles lyriques, et, avant ces dernières, par Baudelaire et Verlaine, est incontestable.

Un dernier fait à signaler, — quoiqu'il paraisse en

Digitized by Google

dehors de notre sujet, — c'est le réveil, « la Renaixensa » des lettres catalanes. Initiée par des érudits, des professeurs, des académiciens, elle a gagné peu à peu toutes les classes de cette province, très attachée à sa langue et à ses traditions, et se fait sentir dans toutes les branches de l'activité sociale. En littérature, de Jacinto Verdaguer à Santiago Rusiñol, elle produit des écrivains de grande valeur. Sans parler de leur influence sur leurs compatriotes de langue castillane, on ne peut pas plus les oublier dans le compte général de la production intellectuelle de la péninsule qu'on ne pourrait omettre Mistral en France.

Les différentes formes artistiques, sans pouvoir se réclamer de noms aussi illustres qu'au XVIIe siècle, montrent cependant que toute force créatrice est loin d'être épuisée dans la race. En peinture, Rivera, Madrazo, Gisbert, Casado, Manzano, Pradilla, Fortuny, Rosales, Moreno Carbonero, Muñoz Degrain, Sala, Llanos, García Martínez, E. Mélida, Sorolla, Santamaría, Plasencia, Martínez Cubells, L. Menéndez Pidal, etc.; — en sculpture, Agustín Querol, Benlliure, Vallmitjana, Bellver, Blay; — en architecture, Juan Madrazo, Martorell, Gaudi, Aparici, le Marquis de Cubas, Arbos, Velasco, Lampérez, etc., forment un ensemble qui ferait honneur à n'importe quel peuple.

Digitized by Google

CHAPITRE I

LA POÉSIE LYRIQUE

2. Très longue serait la liste des poètes lyriques durant cette période, si nous avions la prétention de les énumérer tous. Beaucoup méritent d'être lus : mais trois d'entre eux doivent occuper une place à part, en tête de ce groupe harmonieux : ce sont Bécquer, Campoamor et Núñez de Arce.

La vie de **Gustavo Adolfo Bécquer** (1837-1870) fut courte et triste. Ce fut l'éternel roman du poète pauvre, la lutte douloureuse pour laquelle il est mal armé. Arrivé de Séville à Madrid en 1854, il obtient un misérable emploi dans l'administration, mais la maladie et une insouciance de bohème le réduisent à la misère : il meurt à trente-trois ans, trois mois après son frère Valeriano, dessinateur de talent.

Entre le Romantisme et l'époque contemporaine, avec quelques traits de l'une et de l'autre école, Bécquer apparaît, figure mélancolique, passionnée et douce, dans une ombre discrète. — Le mince recueil de ses œuvres comprend : 1° dix-huit *légendes en prose*, où l'on notera une certaine puissance d'évocation des temps disparus, une imagination poétique, un goût déclaré pour les traditions populaires, surtout quand elles contiennent quelque chose de merveilleux et d'effrayant : *Les yeux verts ; Le gnome*, qui viennent d'au delà des monts et n'ont vraiment rien d'espagnol ; *La ajorca de oro* — le bracelet d'or ; — *El Cristo de la calavera*, Le Christ à la tête de mort ; — surtout *Maese*

Digitized by Google

Pérez el organista, et *El Miserere*. 2° *Les lettres de ma cellule* (*Cartas de mi celda*). — Elles sont au nombre de neuf, et furent écrites par le poète malade pendant son séjour au monastère de Veruela, près de Tarazona, sur les flancs du Moncayo. 3° Des impressions de voyage et des notes d'art prises à Tolède, à Ségovie, à Soria, qui trahissent une vision nette des beautés naturelles ou artistiques et une facilité d'émotion peu banale.

Mais c'est comme poète que Bécquer a exercé sur toute sa génération une influence analogue à celle qu'eut chez nous Musset, avec lequel il a plus d'analogie qu'avec Heine, auquel on le compare trop souvent. Ses poésies, cependant, *Las Rimas*, sont peu nombreuses. Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'accent personnel, intime, douloureux, et ce n'est point là précisément la manière espagnole : la note est bien nouvelle. Les soixante-seize poésies du recueil se rapportent toutes, ou peu s'en faut, à un drame d'amour dont nous surprenons la confidence, et dont nous suivons les péripéties. Beaucoup de ces pénétrantes poésies sont restées en Espagne dans les mémoires et sur les lèvres de la jeunesse. Qui donc, entre quinze et vingt ans, n'a déclamé *Las obscuras golondrinas*, et les *Olas gigantes que os rompéis bramando...*, et *¿Qué es poesia...?* et *Antes que tú me moriré*, et *Cuando me lo contaron sentí el frío...*, d'une émotion si poignante, et le *Hoy como ayer, mañana como hoy*, où semble geindre la lassitude de l'invincible souffrance, et tant d'autres élégies mouillées de pleurs, vraies sœurs des *Nuits* de Musset ? Quelques larmes, quelques sanglots harmonieux sauveront la mémoire d'Adolfo Bécquer.

* * *

3. Ramón de Campoamor (1819-1901) est beaucoup plus compliqué. Sa biographie, du moins, est simple et n'offre rien de romanesque. C'est celle d'un bourgeois bien renté, trois fois gouverneur de province, qui, tout en ciselant d'amères *Doloras*, sut jouir confortablement de l'*otium cum dignitate*.

Digitized by Google

— Ses premiers essais, *Ternezas y Flores* (1840), *Ayes del alma* (Soupirs de l'âme, 1842), *Fábulas morales y políticas*, sont insignifiants. Le talent n'arriva qu'avec les *Doloras*, en 1846; — Les *Pequeños Poemas* (1876), et les *Humoradas* (1886) mirent le sceau à sa réputation. Joignons-y les poèmes: *Colón* (1853), en octaves, alourdies de digressions scientifico-philosophiques; — le *Poema Universal* (1869), œuvre ambitieuse, bizarre, parfois puissante, histoire encyclopédique de l'humanité, qui embrasse, en 20.000 vers, tous les temps, tous les peuples, nous transporte de l'enfer au ciel et fait songer au *Roman de la Rose*, à la *Divine Comédie*, à Espronceda et à Sully Prudhomme; — *El licenciado Torralba* (1888), poème-légende, en huit chants, à prétentions philosophiques; — enfin, quelques très médiocres essais dramatiques, et des œuvres didactiques ou de polémique. Les retentissantes discussions avec Castelar sur le progrès social, avec Valera sur la métaphysique (ou ce qu'ils baptisaient de ce nom), ses dissertations sur l'utilité de la poésie, sur la Poétique (1890) ne justifient qu'assez imparfaitement les prétentions de l'auteur à la profondeur et à l'originalité. Le poète s'obstinait à paraître un penseur. Cette prétention ne fut-elle pas trop souvent celle de Victor Hugo ?

L'*Humorada*, dans l'idée de l'auteur, est une pensée sculpturale, lapidaire, qui, sous un volume réduit, — le sublime est bref, — nous distille la quintessence de la poésie. « Elle réunit tous les genres, depuis l'épigramme et le madrigal jusqu'à l'ode et l'épopée. » Les détracteurs de Campoamor, moins enthousiastes, la définissaient *unos suspirillos líricos, de corte y sabor germánico, exóticos y amanerados*. Ils assuraient qu'elle ressemblait beaucoup aux bouquets à Chloris ou à la poésie d'éventails et de mirlitons. Et ils n'avaient pas toujours tort.

Les *Doloras* forment le recueil le plus populaire de Campoamor. La *dolora* est une *humorada* dramatisée, « un petit drame où se trouve enfermé un problème universel, par le moyen du sentiment ou de l'idée, la Fable moderne ». — Quant aux *Petits Poèmes*, ils sont au nombre de vingt-cinq.

Digitized by Google

C'est tantôt un souvenir sentimental (*El tren expreso*), ou une anecdote (*Gloria de los Austrias*, *Amores en la Luna*), tantôt une observation morale (*Los Buenos y los Sabios*, *Amorios de Juana*), ou philosophique (*Los grandes problemas*). La pensée est parfois assez légère (*Dulces cadenas*, *Dichas sin nombre*, *El Trompo y la Muñeca*, *La Toupie et la Poupée*, etc.). Cette poésie est volontiers familière, négligée ; elle confine de très près à la prose, comme celle de M. Coppée. Elle a été jugée de la façon la plus contradictoire. Pour les uns, « Campoamor est le plus original et, à coup sûr, le plus populaire de tous les poètes espagnols contemporains » (La Revilla). D'autres ne trouvent chez lui que « des lieux communs en prose rimée, des aphorismes vulgaires présentés comme de profondes pensées, des maximes philosophiques exposées en vers de mirliton... des vérités de la Palisse ingénument rythmées, des subtilités puériles, une tendance à traiter légèrement les choses graves et gravement les choses légères » (Peseux-Richard). — La vérité sans doute est à égale distance des exagérations de ceux-ci et de ceux-là. Quelle que soit notre manière personnelle de voir, il est juste de reconnaître la place considérable qu'occupa Campoamor au premier rang des poètes contemporains.

*
* *

4. A bien des points de vue **Gaspar Núñez de Arce** (né à Valladolid en 1833 † 1903) diffère de Campoamor. Affilié au parti libéral, député (1865), gouverneur de Barcelone après la révolution de 1868, rallié à la monarchie d'Amedeo de Savoie, puis à celle d'Alfonso XII, ministre d'Ultramar, président du Conseil de l'Instruction publique, il a montré dans ses actes, comme dans ses écrits, un souci persistant des intérêts publics. « La poésie, dit-il, doit penser et sentir, refléter les idées et les passions, les douleurs et les joies de la société... Elle ne doit pas se borner à chanter comme l'oiseau... Il faut qu'elle remue les passions les

Digitized by Google

plus intimes de l'âme, comme la charrue remue la terre... Et plus elle s'enfoncera dans la chair et les entrailles d'un peuple et d'une époque, plus elle sera digne d'estime et d'attention. » — Dans toutes ses œuvres, le poète est resté fidèle à ce programme. Le conflit de la science et de la foi, si douloureux en Espagne, l'a vivement ému. L'effort pour concilier des idées également chères et en apparence contradictoires, soit dans l'ordre religieux, soit dans l'ordre social, fait la beauté de cet art sincère qui poursuit, sous des symboles et des allégories, des pensées présentes et cherche une règle d'action. L'écho de cette lutte retentit en ses vers. (Voyez *La duda*, *Treinta años*, *Tristezas*, etc.) C'est là encore ce qui donne leur sens et leur intérêt à la plupart des petits poèmes épico-lyriques, tels que la légende de *Raimundo Lulio*, — la *Visión de Fray Martin* (Luther), peintures, de couleurs presque romantiques, du drame d'une conscience, — *La Selva obscura*, inspirée de Dante, — la *Última lamentación de lord Byron*. Dans toutes ces œuvres, de graves problèmes contemporains sont agités sous des voiles transparents.

Mais à côté du penseur, préoccupé de leur solution, il y a l'homme d'Etat, le citoyen. Il nous apparaît surtout dans le beau recueil des *Gritos del Combate* (*Cris du Combat*), composé au milieu même du bruit et des angoisses de la bataille (1875). Ici encore l'inspiration du poète est un mélange de libéralisme et de prudence. Il abandonne du passé ce qui est mort, le fanatisme, l'inquisition, l'absolutisme (Voyez le *Miserere*, le *Discours sur la Poésie*, etc.). Il salue l'avenir, le progrès, dans lequel il a foi; il défend la liberté religieuse et politique, mais il reste Espagnol, chrétien et monarchiste. La liberté n'est point la licence, ni la tolérance, l'impiété ; démocratie n'est point synonyme d'anarchie (Voyez *La Commune de Paris*, avec son épilogue : *Cartagena*). Telles sont les idées qu'il préconise, en de fermes poésies, avec plus de force que d'imagination, avec plus de netteté classique que de richesse verbale. On songe parfois à Quintana, dont il se réclame lui-même,

Digitized by Google

dont il s'inspire volontiers (Comparez le *Panteón del Escorial* du premier au *Miserere* du second). Les cordes tendres, émues, manquent à sa lyre, ou plutôt, il les fait vibrer plus rarement. Car il a écrit *Un Idilio* (1879), *La Pesca* (1884), *Maruja*, qui nous le montrent sous un jour moins austère. Ici, le ton, d'ordinaire plus tendu, s'abandonne à la douceur d'émotions plus intimes, plus personnelles et familières. Au début, Núñez de Arce s'était essayé au théâtre (*Deudas de la honra ; — Justicia providencial ; — Herir en la sombra ó la familia de Antonio Pérez*, ce dernier drame en collaboration avec Antonio Hurtado). Le drame *Le Fagot* (*El haz de leña*) contient quelques parties supérieures. Mais c'est dans la lyrique — en prenant le mot dans l'acception la plus large — que ce noble poète donna toute sa mesure. Il a manié avec aisance tous les mètres, le tercet dantesque dans la *Selva*, dans *Lulio*, dans l'*Elegía á la memoria del poeta portugués Alejandro Herculano*, l'octave dans *Lord Byron*, la *décima* dans la légende philosophico-romanesque de *El Vértigo*, le vers libre dans *Fray Martín*, enfin toutes les variétés de vers et de strophes dans les *Gritos del Combate*.

*
* *

5. *Autres poètes lyriques.* — A côté, et, le plus souvent, au-dessous de ce triumvirat, d'autres lyriques obtinrent une réputation, qui cependant a rarement franchi les frontières des pays de langue espagnole. Nous allons énumérer les plus dignes d'être connus, autant que possible par ordre chronologique.

Tassara et **Ventura Ruiz Aguilera** (1820-81), mériteraient d'être nommés tout d'abord non seulement par la date, mais aussi par le talent. Le premier, que nous avons déjà mentionné, et dont l'activité littéraire correspond en grande partie à la période précédente (Voy. p. 422), était un véritable Andalou par l'éclat et l'abondance des métaphores ou des images, par le mouvement et la verve, par

Digitized by Google

la rapide succession des impressions. Son inspiration, qui abordait volontiers les grands sujets, ne manquait ni de force ni de souplesse. — Aguilera ne s'élève point si haut; aussi est-il plus accessible, et le peuple, dont il célébrait les joies et les douleurs ou dont il exaltait les sentiments patriotiques, comme faisait chez nous Béranger, l'adopta de bonne heure, dès l'apparition des *Ecos Nacionales* (1849), recueil de légendes et de traditions empruntées à l'histoire nationale. Les *Elégies*, consacrées au souvenir d'une fille tendrement aimée, les *Harmonies*, où vibre parfois la lyre de Lamartine, les *Rimas varias* datent de 1873. L'année suivante, paraissait un nouveau volume de satires, d'épigrammes, de fables et d'églogues (*La Arcadia moderna*). Les saisons de l'année (*Estaciones del año*, 1879), forment une suite de descriptions qui nous montrent, sous une face nouvelle, le fécond talent de l'auteur.

José Selgas y Carrasco (1821-1882) eut un grand succès, avec ses poèmes de *La primavera* (1850) et de l'*Estío*, mais son nom restera plutôt attaché à ses fantaisies satiriques en prose, à ses articles au jour le jour, si vifs et si lestes, réunis dans ses *Hojas sueltas* (1861), dans les *Delicias del nuevo Paraíso*, *Cosas del Dia*, *Fisonomías contemporáneas*, etc. Selgas fut l'un des principaux rédacteurs de ce fameux périodique conservateur, *El Padre Cobos*, où Navarro Villoslada, Suárez Bravo, Garrido, González Pedroso et quelques autres publicistes, vers 1854-1856, s'escrimaient contre les libéraux et les révolutionnaires.

Antonio Hurtado (1825-1878), collaborateur de Núñez de Arce pour quelques drames historiques (*El haz de leña*, *Herir en la sombra*, *La Jota aragonesa*, *Justicia providencial*) avait eu, pour son propre compte, quelques beaux succès au théâtre (*El anillo del Rey*, *La Maya*, etc.). Il publia, en 1847, le *Romancero de Hernán Cortés*, et une suite de tableaux madrilègnes historiques, réunis sous le titre de *Madrid dramático* (*La ejecución de un valido*, *La muerte de Villamediana*, *Los*

Digitized by Google

padres de la Merçed, *Las gradas de San Felipe*, *Un lance de Quevedo*, etc.).

Federico Balart (1831-1905), plus encore que par ses *Horizontes*, a acquis l'estime publique par ses *Dolores*, souvenirs attendris de celle qui fut sa compagne. — **Severo Catalina** est moins connu sans doute par ses *Poesías*, *cantares y leyendas* que par ses ouvrages sur *Rome* (trois volumes) et sur *La Mujer* (un volume). — **Manuel del Palacio** (1832-1895) éparpilla, sans compter, des sonnets, des chansons, des *coplas*, des satires et des épigrammes dans tous les journaux de l'époque (*Chispas*, 1894). — Le professeur **Narciso Campillo**, né vers 1838, manque un peu d'accent personnel ; il n'est trop souvent qu'un écho des classiques et des romantiques, des espagnols ou des étrangers, mais ses deux livres de *Poesías* (1858), et *Nuevas poesías* (1867) sont d'un interprète habile et intelligent. — Les deux amis valenciens **Vicente W. Querol** († 1889) et **Teodoro Llorente** (né en 1836), non contents d'avoir enrichi de leurs poésies la douce langue valencienne (voy. les *Rimas* du premier, 1891, le *Nou Llibret* du second, 1902), prirent honorablement place parmi les lyriques castillans, celui-la avec l'*Eclipse*, les *Lettres à Marie*, l'*Elégie à la mort de sa sœur Adèle*, la *Fête de Vénus*, et tant de beaux vers qui sont d'un poète ; celui-ci, avec ses *Amorosas*, ses *Versos de la Juventud*, ses habiles traductions des poètes étrangers modernes (*Poetas franceses del siglo* XIX, 1906), auxquelles il faut joindre celle de *Faust* (1905).

6. Joaquín María de Bartrina (1850-1880) était catalan. Il a laissé un recueil pessimiste et amer intitulé *Algo* (1876). — **Antonio Grilo** est venu de Cordoue. Il a la facilité, l'éclat, mais aussi quelque chose de la recherche prétentieuse et vide de son compatriote Góngora, sans en avoir les rares qualités (*Poesías*, 1879; *Ideales*, 1891). Poète de cour et de salon, la force et la profondeur lui manquent trop. — L'on serait tenté d'en dire autant du poète académicien **Emilio Ferrari** (né à Valladolid en 1853), l'un des meilleurs disciples

Digitized by Google

cependant de son compatriote Núñez de Arce. Il a écrit, comme lui, plusieurs poèmes et fait représenter quelques drames. — Le sévillan **José Velarde** (1849-1892) a traité des sujets analogues à ceux des *Gritos del Combate*, et écrit des poèmes (*Alegría*, *La Velada*), et des légendes. Il avait commencé par l'imitation de J. Zorrilla. — Il ne doit pas être confondu avec **Fernando Velarde**, lequel représente, avec **Casimiro Collado** et **Amós de Escalante** (1831-1902) la lyrique *montañesa*. Le dernier a laissé un recueil posthume (1907), où la poésie de la mer et de la montagne est finement exprimée. — L'influence de Núñez de Arce est sensible encore dans les deux volumes de **Manuel Reina** (né en 1860) : *Andantes y alegros* (1877), *Cromos y acuarelas* (1878), *Poemas paganos* (1896) ; — Les charmants *Aires Murcianos* et la *Canción de la Huerta*, en dialecte *panocho*, par **Vicente Medina** (né en 1866), sont plus pénétrants et plus originaux. Ils nous transportent sur les aimables rivages levantins, où chantait aussi le mallorquin **Juan Alcover** (*Los Meteoros*, *Lalagé*, etc.).— **Ramón Domingo Perés** publia, en 1902, un volume de vers, intitulé *Musgo*, qui fut accueilli comme l'annonce d'un talent vigoureux et vraiment personnel. — Quant à **Salvador Rueda**, que nous retrouverons parmi les romanciers, il nous semble le représentant le plus typique de la moderne école andalouse. Il se distingue par une virtuosité qui ne recule pas devant le tour de force, par une vision des choses qui en exaspère l'éclat, par une aptitude singulière à reproduire les rythmes et les harmonies, à les combiner, à les assouplir, et, au besoin, à les expliquer (voy. *El ritmo*, 1894). Dans son œuvre poétique, déjà considérable, signalons la *Sinfonía del año*, *Aires españoles*, *Cantos de la vendimia*, *En tropel*, *Sinfonía callejera*, *La Bacanal*, *Himno à la carne*, *Camafeos*, *Piedras preciosas*, etc., sans compter mille improvisations éparpillées aux quatre vents de la publicité.

7. La jeune poésie, celle qui aspire aujourd'hui à remplacer celle d'hier, ne saurait occuper dans ce Manuel la plac

Digitized by Google

qu'elle mériterait ailleurs. Il est juste toutefois, — pour prévenir le reproche d'épuisement, trop légèrement prodigué, — de mentionner tout au moins le groupe des jeunes poètes, catalogués, un peu au hasard, parmi les symbolistes, les décadentistes, les modernistes, les néo-mystiques, etc. Leurs œuvres, parmi lesquelles il en est de charmantes et de profondes, leurs efforts, désordonnés parfois et fiévreux, mais sincères, méritent l'attention et la sympathie. Parmi les initiateurs et les maîtres reconnus de ce groupe, nommons donc :

L'Américain **Rubén Darío** (né en 1864), imagination vigoureuse et sensibilité délicate, ciseleur de rythmes et de rimes, prosateur harmonieux (*Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza*, *Epistolas y Poemas*, *Rimas*, *Azul*, *Estudios críticos*, *España contemporánea*, etc.). Quoique Américain, il doit être cité ici, à cause de son influence considérable sur la jeune école ; — **Juan Ramón Jiménez** (né en 1881. — *Penumbra ; Rimas de Sombra ; Arias tristes ; Jardines lejanos ; la Soledad sonora*) ; — **Gregorio Martínez Sierra** (né en 1882. — *Flores de escarcha*, *Fleurs de givre*) ; — **Ramón Pérez de Ayala** (né en 1881. — *La Paz del sendero*, *la Paix du sentier*) ; — **Manuel Machado** (*Soledades*, *Alma*) ; — **F. Villaespesa** (*Intimidades*) ; — **González Blanco**, etc. — Quelques-uns de ces noms, insuffisamment connus hors de l'Espagne ou de l'Amérique latine, s'imposeront sans doute bientôt à l'attention de la foule. Plaçons à côté d'eux, — quoi qu'il soit leur aîné, — **Miguel de Unamuno**, qui achève de publier un volume de *Poesías* (1907), de pensée robuste et d'exécution originale.

8. Ni la poésie régionale de Catalogne, de Valence, de Galice ni, à plus forte raison, celle de l'Amérique n'appartiennent à notre sujet. Mais, répétons-le, pour compléter l'esquisse de l'activité artistique de la race, il ne faut pas oublier que les Catalans, avec les *Aribau*, les *Bofarull*, les *Rubió y Ors*, avec *Balaguer*, le fécond auteur de la *Trilogie des Pyrénées*, surtout avec le grand *Jacinto Verdaguer*

Digitized by Google

(1845-1902), le chantre de l'*Atlantide*, *du Canigou*, des *Fleurs du Calvaire ;* sans parler des *Juan Maragall*, des *Narciso Oller*, des *Santiago Rusiñol* et de tous les contemporains ; — les Levantins, avec les *Aguiló* (*Tomás* et *Mariano*), *Vicente W. Querol*, et *Teodoro Llorente* dejà cités ; — les Galiciens, avec *Rosalía de Castro*, *Lamas Carvajal*, *Losada*, *Curros Enríquez ;* — les Bables-Asturiens, avec *Caveda* ; — les Américains, depuis ceux de la vieille génération, le Cubain *José María Heredia*, le Vénézolien *Andrés Bello*, le Colombien *Eusebio Caro*, l'Ecuadorien *Olmedo*, l'Argentin *O.-V. Andrade*, jusqu'aux jeunes qui actuellement promettent une riche moisson [1], les Colombiens *Guillermo Valencia*, et *Pérez Triana*, le Péruvien *José Santos Chocano*, le Mexicain *Amado Nervo*, les Argentins *Leopoldo Lugones*, *Francisco Grandmontagne*, *Manuel Díaz Rodríguez*, le Cubain *Julián del Casal*, le Vénézolien *Andrés A. Arcía*, *Emilio Pacheco Cooper* et *Ricardo Fernández Guardia*, de Costa Rica, etc., tous ont à l'envi ajouté de nouveaux fleurons à la couronne poétique de la mère patrie.

1. Voy. Manuel Ugarte, *La jóven literatura hispano americana. Antología de prosistas y poetas.* Paris, 1906.

Digitized by Google

CHAPITRE II

LE THÉATRE

1. Vers 1845, le théâtre romantique se mourait : les exagérations d'imitateurs maladroits n'étaient plus compensées par aucune beauté. Mesonero Romanos, dans des pages pleines de verve, Bretón, dans plusieurs comédies, avaient beau jeu pour faire rire à ses dépens le public fatigué. Il y eut, pendant une dizaine d'années, une période de transition, dont les débuts sont marqués par l'*Alfonso Munio* de la Avellaneda (1841) et la fin, par la *Rica Hembra*, de A. Fernández Guerra et de Tamayo (1854). Dans l'intervalle, à côté de Bretón, de Rubí, que nous connaissons déjà, apparaissent Florentino Sanz, Palou, Camprodón, mais surtout Eguílaz et Ayala, destinés à donner sa forme définitive au drame moderne.

Eulogio Florentino Sanz (1825-1881), habile traducteur des poésies de H. Heine (*Canciones de H.*, 1857), donna, en 1848, un drame en vers très applaudi, *D. Francisco de Quevedo*, où le grand satirique nous apparaît sous un jour assez inattendu. Cette pièce qui, avec les *Achaques de la Vejez* (*Les incommodités de la vieillesse*), constitue tout le bagage dramatique de Sanz, sauvera son nom de l'oubli qui le menace. — Elle était encore romantique, comme le sont les drames que porta au théâtre **Manuel Fernández y González**, le trop prolixe romancier (*D. Luís Osorio*, *Aventuras imperiales*, *La muerte de Cisneros*, *Los encantos de Merlín*, *Viriato*, *Como padre y como rey*, *Nerón*, *Sansón*). — *El Cid Rodrigo de Vivar* est, de ces nombreuses pièces, la seule

Digitized by Google

dont le succès, grâce sans doute au sujet, se soit maintenu. — Le drame *Flor de un dia* (*Fleur d'un jour*, 1851), du catalan **Francisco Camprodón** (1816-1869), se rapprochait du moins davantage des mœurs contemporaines. Il eut aussi son heure de vogue, mais l'auteur, après avoir vainement essayé de prolonger ce succès éphémère par les *Espinas de una flor*, renonça à ce genre et n'écrivit plus que des livrets d'opérette. — Même sort à peu près était réservé au mallorquin **Juan Palou y Coll**, dont deux drames, *La Campana de la Almudaina* (*La cloche de la Almudaina*) et *La espada y el laud* (*L'épée et le luth*), mirent le nom en lumière.

L'auteur qui, cependant, caractérise le mieux cette transition est **Manuel Tamayo y Baus** (1829-1898). Dans *Virginia* (1853), il prétendait, comme Ponsard dans *Lucrèce* (1843), ou Latour Saint-Ybars dans *Virginie* (1845), concilier la tragédie classique et le drame romantique. Ses deux drames historiques *La Rica Hembra* et *Locura de amor*, dont le principal personnage est Jeanne la Folle, eurent grand succès. Le choix des sujets paraissait une concession au romantisme, mais on notait un évident effort vers plus de vérité psychologique et de philosophie, ainsi que l'abandon du vers pour la prose. — Toutefois dans la *Bola de nieve*, qui semble une incursion dans le domaine de Bretón ou d'Eguílaz, le vers apparaît de nouveau. Depuis cette époque, Tamayo renonce au théâtre pittoresque, historique : il ne traitera plus guère que des sujets de morale contemporaine ou, tout au moins, il choisira, comme matière de ses pièces, la peinture des passions. C'est ce qu'il fait, et dans la *Boule de Neige* elle-même, et dans *Lo Positivo* (simple arrangement du *Duc Job*, d'A. Laya), et dans *Une Affaire d'honneur* (*Un lance de honor*), où se pose, et se résout à un point de vue rigoureusement catholique, la question du duel. Mais le drame qui consacra la réputation de Tamayo, et le mit hors de pair, fut le *Drama nuevo* (1867). Il est, en effet, très émouvant, très rapide, écrit d'une prose simple et forte. C'est l'histoire de l'acteur comique

Digitized by Google

Yorick, trompé par sa femme, et jouant sur la scène, au naturel et pour son propre compte, un drame de son ami Shakspeare, où la fiction du poète se confond avec la réalité dont l'acteur est victime. Ce grand triomphe ne devait pas avoir de lendemain. Les pièces suivantes : *No hay mal que por bien no venga* (1868), et *Los Hombres de bien* (1870, *Les Faux bonshommes*) ne furent que des succès d'estime. Dès lors, Tamayo, confiné dans le cabinet directorial de la Bibliothèque nationale, ne sortit plus de son silence.

2. Luis Martínez de Eguílaz (1830-1874), plus fécond que Tamayo, manque souvent de profondeur. Son œuvre comprend : 1° Une série de drames historico-littéraires où l'auteur s'est proposé, sans doute pour l'instruction du peuple, de faire revivre le souvenir des grands écrivains et artistes (*Alarcón*, — *Una aventura de Tirso*, — *El caballero del milagro*, — *Una broma de Quevedo*, — *Cuando ahorcaron á Quevedo*, — *Una virgen de Murillo*, — *El patriarca del Turia*, — *Las Querellas del Rey Sabio*, etc.) ; 2° Des comédies de mœurs contemporaines, parmi lesquelles se trouvent ses œuvres les meilleures : *Verdades amargas*, sa pièce de début (1853) ; — *Mentiras dulces*, contre-partie de la précédente (1859) ; — *La cruz del matrimonio* (1861). Ces pièces n'ont aucune prétention à la haute philosophie ; elles ne posent ni ne résolvent aucun problème ; elles ne troubleront pas les consciences, ni même n'exciteront des sentiments bien profonds : l'émotion qu'elles provoquent va d'un sourire à une larme. Mais l'observation morale sur laquelle elles sont fondées est exacte ; souvent même, la mise en œuvre de cette vérité est ingénieuse, et si les honnêtes gens, auxquels l'auteur s'adresse, ne sortent pas du théâtre bouleversés, ils ne s'y sont pas du moins ennuyés ; entre temps, ils ont pu faire sur eux-mêmes certains retours et profiter de certaines leçons. Ils n'auront point perdu leur soirée.

3. Adelardo López de Ayala (1820-1879) appartient à la même école qu'Eguílaz : il n'y a guère entre eux que la diver-

Digitized by Google

sité du caractère et du talent. Eguílaz ne fut qu'homme de lettres ; Ayala fut homme du monde, homme de plaisir, journaliste, député, ministre à la révolution de 1868, puis sous Alfonso XII, orateur éloquent, poète, et, avec tous ses dons, nonchalant, dit-on, comme un pur Andalou. Et cependant, ce prétendu paresseux a laissé sept volumes d'œuvres diverses (édition de 1881). Sa carrière dramatique débuta par quelques pièces historiques ou anecdotiques, comme celles d'Eguílaz (*Un hombre de Estado*, 1851 — *Los dos Guzmanes*, — *Castigo y perdón*, 1851, — *Rioja*, 1854), et par des *zarzuelas* ou vaudevilles. Les quatre pièces importantes d'Ayala sont : *Le toit de verre* (*El tejado de vidrio*), — *Le tant pour cent* (1861), où il attaque l'agiotage, la fureur de s'enrichir quand même, le désir de jouir et tous les mauvais sentiments qu'il fait naître ; — *Le nouveau Don Juan* (1863) ; — et enfin *Consuelo* (1878), dans laquelle il montre de nouveau les effets, sur un cœur non encore foncièrement perverti, de ce besoin de richesse et de luxe qu'éprouvait à cette date la bourgeoisie. La méthode d'Ayala est fondée, — surtout dans ses drames de la seconde époque, — sur l'observation. La portée de l'œuvre apparaît d'autant mieux que l'auteur n'abuse point des dissertations morales ni des hors-d'œuvre lyriques et déclamatoires. Peut-être apparaîtrait-elle mieux encore s'il avait résolument renoncé aux vers. Ses qualités sont la force d'invention, la netteté du plan, un juste équilibre entre la raison et l'imagination, un dessin ferme et vigoureux, qui n'exclut pas la délicatesse. Il y a entre Ayala et Emile Augier, entre l'auteur de *Consuelo* ou de *El tanto por ciento* et celui de *Gabrielle* ou de *La contagion*, certaines analogies manifestes, non, certes, entre leurs caractères ni même entre leurs qualités, mais dans leur méthode et dans la portée ou la forme de leurs œuvres.

Narciso Serra (1830-1877), se distingua dans la comédie proprement dite. C'est l'auteur de *El último mono*, *El loco de la guardilla*, *Luz y sombra*, *El amor y la gaceta*, et surtout de *Don Tomás*, agréable comédie fondée sur une observation analogue à celle que nous trouvons dans le *Misanthrope et*

Digitized by Google

l'Auvergnat, de Labiche, mais d'une intrigue plus poussée et plus riche.

4. La vie de **José Echegaray** (né en 1832) est, comme tout bon drame espagnol, divisée en trois actes. Le premier nous montre l'ingénieur, le mathématicien, le professeur, l'académicien des sciences ; le second, le politique, l'économiste libre-échangiste, le ministre du *Fomento* ou des Finances ; le troisième, l'auteur dramatique, et c'est le seul qui nous intéresse ici. Ce n'est qu'en 1874, à quarante-deux ans, qu'il débute au théâtre par *El libro talonario* (*Le livre à souche*). Depuis lors, les drames ne cessent de succéder aux drames, et chaque première représentation est un événement littéraire. Il faut, dans cette foule de productions diverses, distinguer d'abord celles qui, nous ramenant en arrière, semblent continuer le système romantique : *La Esposa del Vengador*, *En el puño de la espada*, *En el pilar y en la Cruz*, *Algunas veces aqui...*, *En el seno de la muerte*, *Mar sin orillas*, *La Muerte en los labios*, etc. — Tous ces drames, dont les titres sont déjà significatifs, sont romantiques par les sujets, par la recherche de l'effet (*efectismo*), par la couleur du style. Ils arrivent trop souvent à l'émotion poignante aux dépens de la vraisemblance. Les événements, comme les caractères, en sont trop en dehors de la réalité ; ils versent à tout propos dans le mélodrame, accumulent les incidents extraordinaires, les coups de théâtre surprenants ; ils abusent des meurtres, des poisons, des poignards : c'est un véritable massacre.

Mais il y a autre chose, chez Echegaray, que ce théâtre néo-romantique : il y a le théâtre à thèse, le théâtre social, et l'on pourra l'étudier dans *El libro talonario* (comparer la *Francillon*, de Dumas), — *Conflicto entre dos deberes*, — *Siempre en ridiculo*, — *O locura ó santidad*, — *El gran Galeoto*, qui sont les chefs-d'œuvre du genre et ceux de l'auteur. Nulle pièce en particulier ne fait plus d'honneur à Echegaray que cette dernière. C'est un art très différent de l'art français assurément, moins sobre, moins réfléchi, moins préoccupé de

Digitized by Google

ne point violer les règles de la vraisemblance et du bon goût, mais par cela même très vivant, très personnel, très suggestif. La qualité maîtresse de l'auteur nous paraît être l'imagination, qui parfois l'entraîne vers l'extraordinaire, mais qui lui fournit mille moyens de sortir d'embarras. Ce violent ne manque cependant ni de souplesse, ni de finesse, ni d'esprit. Il a su varier son talent, réagir même contre certains entraînements. Il a subi aussi des influences manifestes, celle de Dumas fils, de Sardou, d'Ibsen. Mais il a beau faire, il revient vite à sa nature. Son esprit est brillant, vif, alerte, par exemple dans *El critico incipiente*, étude littéraire qui appartient au genre de la *Comedia nueva*, ou dans le drame de *Mariana*. Tel qu'il est, avec ses qualités et ses défauts, avec son intelligence du théâtre et les grandes ressources de son souple talent, Echegaray exerce une séduction évidente sur des imaginations méridionales. Il a quelque temps représenté à peu près seul le grand art dans la littérature dramatique contemporaine, et le renom dont il jouit depuis longtemps, ainsi que le nombre considérable de ses succès, expliquent qu'il ait paru plus digne qu'aucun de ses compatriotes d'obtenir récemment le prix Nobel, glorieux couronnement de sa carrière.

5. Echegaray a fait école. Parmi ceux qui s'inspirent plus ou moins de son théâtre, l'une des premières places appartient à **Eugenio Sellés** (né en 1844). Son premier grand succès, *El nudo gordiano*, date de 1868 ; mais ce succès, il ne le retrouva plus entièrement dans *El cielo ó el suelo*, ni dans *Las esculturas de carne*, ni dans la *Vida pública*, en tête de laquelle on trouvera un plaidoyer *pro domo suâ*, ni dans *Las Vengadoras*, malgré des mérites et des qualités estimables.

Leopoldo Cano, né à Valladolid, en 1844, connut, à son tour, quelques soirées glorieuses, celle surtout où fut représentée la *Pasionaria* (1883), supérieure, selon nous, à

Digitized by Google

toutes ses autres pièces (*Los laureles de un poeta*, *La opinión pública*, *La mariposa*, *Trata de blancas*, et même *Gloria*, 1888). — **Enrique Gaspar**, qui a jugé avec beaucoup de finesse et de clairvoyance le théâtre contemporain, a mis à la scène quelques pièces qui ne manquaient ni de portée ni de style, entre autres *Las personas decentes* (1890) (*Les gens comme il faut*). — **Joaquín Dicenta** (né en 1860) débuta par *El suicidio de Werther*, fit quelque scandale au Théâtre Espagnol avec ses *Irresponsables* (1890), mais son drame énergique, émouvant et audacieux de *Juan José* (1895) obtint un succès qui mit d'emblée l'auteur en pleine lumière.

José Feliú y Codina était catalan (né en 1843, † 1897), et c'est en catalan qu'il a écrit la plupart de ses drames ou comédies. Mais il a enrichi le théâtre castillan de trois charmantes pièces, pleines de couleur et de saveur populaires, *La Dolores* (1892), *Miel de la Alcarria* (1895) et *María del Carmen* (1896).

L'un des auteurs dramatiques les plus renommés à l'heure actuelle est **Jacinto Benavente**, né en 1866. Son œuvre, où le trait aigu de la satire se dissimule sous des fleurs et des sourires, est déjà considérable (dix volumes). (*El marido de la Téllez*, *La comida de la las fieras*, *Gente conocida*, *Lo cursi*, *Alma triunfante*, *Rosas de otoño*, *Los malhechores del bien*, *La princesa Bebé*, etc.). — L'auteur n'a aucune prétention à prêcher ou à moraliser, mais son scepticisme moqueur est plus pénétrant que bien des tirades éloquentes. — Parmi les derniers venus, signalons **Linares Rivas**, l'auteur des *Bodas de plata*, et de *El mismo amor*.

Nous aurons plus loin l'occasion, à propos du grand romancier, M. Pérez Galdós, de signaler la place qu'il occupe parmi les auteurs dramatiques, l'originalité et la valeur artistique de son œuvre théâtrale.

6. Cette revue rapide resterait cependant par trop incomplète si nous ne disions quelques mots du « petit théâtre », du *género chico*, qui excite la bile des critiques académiques, mais qui est, en somme, ou peu s'en faut, le seul genre

Digitized by Google

véritablement vivant, et j'ajouterais volontiers, national, en songeant aux précurseurs, à Ramón de la Cruz, le Madrilègne, à González del Castillo, le Gaditain, à Robreño, le Catalan, à Eduardo Escalante, le Valencien. Ce petit théâtre sans prétention, qui n'évite pas toujours le double écueil de la vulgarité et de la grivoiserie, peut se réclamer d'illustres antécédents. Sans remonter aux classiques, rappelons que vers le milieu du siècle l'alliance dee musiciens et de librettistes tels que Larra, Ventura de la Vega, Rubí, Selgas, Romero Larrañaga et bien d'autres, fit éclore en foule des *zarzuelas* vite populaires. La vogue du *Théâtre de La Zarzuela*, ouvert en 1856, consacra le genre. Nous avons nommé l'un de ses fondateurs les plus féconds, Camprodón. Ajoutons à son nom ceux de **Luis Olona** (1823-1863), l'auteur de *El duende*, *Don Simón*, *Los Magyares*, etc., et celui de **José Picón**, dont la charmante pièce *Pan y Toros* (1864) paraît une réplique du *Sombrero de tres picos*. Et nous arrivons ainsi aux contemporains, qui sont légion, et que nous ne pouvons passer absolument sous silence. Citons donc parmi les fournisseurs les plus populaires du *teatro por horas*, **Carlos Frontaura**, né en 1834, qui est aussi le spirituel auteur des *Tiendas* (*Les boutiques*); — **Miguel Ramos Carrión**, né en 1847 (*Cada loco con su tema*, *Los señoritos*, *El noveno mandamiento*, *la Bruja*); — **Eusebio Blasco**, né en 1844, qui d'ailleurs a écrit dans bien des genres plus élevés et se fit une solide réputation de journaliste ingénieux et spirituel; — **Ricardo de la Vega**, né vers 1840 (*La Verbena de la Paloma*, *Pepa la frescachona*, *De Jetafe al Paraiso*, *La canción de la Lola*, etc.); — **Vital Aza** (né en 1851, *Aprobados y suspensos*, *El sombrero de copa*, *El señor gobernador*, *San Sebastián Martir*, *El señor Cura*); — **Javier de Burgos** (*Los Valientes*); — **Felipe Pérez** (*La gran via*, *Pelillos à la mar*, etc.); — **Miguel Echegaray** (*En primera clase*, *Sin familia*, *La fuerza de un niño*, *La credencial*, etc.); — **Pina Domínguez, Emilio S. Pastor, Sinesio Delgado, Tomás Luceño, Estremera, López Silva**, l'Homère de la *Chulaperia*, le chantre réaliste des *barrios bajos*.

Digitized by Google

Deux frères, qui écrivent en collaboration, *Serafin* (né en 1871), et *Joaquin* (né en 1873) **Álvarez Quintero**, ont donné au théâtre, depuis une douzaine d'années, une foule de *saynetes*, de vaudevilles, de petites pièces, *juguetes cómicos*, *pasillos*, dont quelques-uns sont de véritables chefs-d'œuvre de finesse, de verve et d'observation : *El ojito derecho*, *El chiquillo*, *La azotea*, *El traje de luces*, *Los piropos*, *Abanicos y panderetas*, *El nuevo servidor*, *Mañana de sol*, etc. Parfois ils s'élèvent jusqu'à la véritable comédie, comme dans *Los Galeotes*, *El nido*, *Las flores*, *Pepita Reyes*, *La Zagala*, *El genio alegre*, etc. Sévillans, ils dépeignent à merveille les mœurs, les types, les manies andalouses, et reproduisent volontiers les formes mêmes et les tournures, ainsi que la prononciation nonchalante de la langue du cru. L'ensemble de leur œuvre forme un tableau extrêmement brillant et amusant de ce monde original.

7. Ce rapide résumé suffit à donner une idée générale du théâtre en Espagne. Mais pour qu'il fût complet, il faudrait parler ici du théâtre régional et dialectal, et en particulier du théâtre catalan, si original et si brillant, rival et parfois modèle du théâtre castillan. Ne pouvant sortir de notre domaine propre, contentons-nous de dire que ce qui attire surtout et séduit le génie actif, pratique, positif des Catalans, au point de vue théâtral, c'est ce qui *a été* vraiment et ce qui *est*. Et c'est pourquoi, ce que l'on trouve surtout dans ce répertoire, ce sont, d'une part, des drames historiques, où sont célébrées les grandeurs, les luttes, les tragédies de l'histoire catalane et, d'autre part, des tableaux de mœurs populaires à la ville et aux champs. Il n'y a guère autre chose dans les œuvres dramatiques de **Federico Soler** (sous le pseudonyme de *Serafi Pitarra*), de **Vidal y Valenciano**, de **Guimerá**, l'auteur de ce vrai chef-d'œuvre qui se nomme *Tierra Baja*, d'**Arnau**, de **Ferrer y Codina**, de **Feliú y Codina**, et, plus près de nous, d'**Ignacio Iglesias** (*El escorpión*, *Fructidor*, *Fuego fatuo*, *La reclusa*, *Ladrones*, *La madre eterna*, *El corazón del pueblo*,

Digitized by Google

La reina del corazón, *Los viejos*, *Juventud*), de **Torrendell**, de **Santiago Rusiñol**, etc. — C'est en Catalogne également qu'écrivait le critique dramatique qui a le plus contribué peut-être à propager en Espagne les doctrines réalistes, **José Yxart** (1853-1895). L'auteur de l'*Arte escénico en España* a eu, à ce point de vue, une influence notable sur Guimerá, sur Oller et sur tous ses contemporains.

Digitized by Google

CHAPITRE III

LE ROMAN

1. *Les premiers romanciers modernes.* — On peut dire que ce fut **Cecilia Böhl de Faber**, fille de l'érudit nommé plus haut, qui, sous le pseudonyme de **Fernán Caballero** (1796-1877), fonda le roman moderne. Née en Suisse d'un père allemand, élevée de neuf ans à dix-sept ans à Hambourg, fixée depuis en Espagne, elle était cosmopolite, et assez polyglotte pour rédiger d'abord quelques-uns de ses romans soit en allemand, soit en français. Quoique mariée trois fois, elle garda toujours le même pseudonyme littéraire. Son premier roman, ou du moins celui qui établit solidement sa réputation, *La Gaviota* (*La Mouette*), date de 1849. Parmi les autres, fort nombreux, — ils forment dix-huit volumes dans l'édition Mellado, — nous citerons : *La Familia Alvareda*, *Clemencia*, *Elia*, les *Cuadros de costumbres* (*Pobre Dolores*, *Lucas García*, etc.), les *Relaciones* (*Justa y Rufina*, *El ex-voto*, *Más largo es el tiempo*, etc.). Elle nous explique elle-même, sinon absolument ce qu'elle a fait, du moins ce qu'elle a voulu faire : « Je n'ai cherché à mettre dans mes récits ni étude du cœur et du monde, ni invention, ni art, ni inspiration. C'est la peinture exacte de notre société actuelle, des mœurs, des sentiments, du langage poétique, spirituel, moqueur avec gaîté et sans fiel de notre peuple. Ce sont des types espagnols vrais en tout genre, des descriptions exactes en toute matière.... *La novela no se inventa, se observa.* » Ce principe était alors oublié en Espagne ; c'est le même que formulait

Digitized by Google

peu après l'Anglaise George Eliot : « Je n'aspire qu'à représenter fidèlement les hommes et les choses, tels qu'ils se sont reflétés dans mon esprit. » D'ailleurs, c'est une sympathie émue pour ce qui l'entoure qui est la véritable inspiratrice de Fernán Caballero, et cette même tendresse intelligente la poussa à recueillir les chants populaires, les légendes, les modismes, jusqu'aux devinettes et aux rondes enfantines. Elle a mis beaucoup de son cœur candide dans son œuvre : c'est, en somme, *son* Espagne, telle qu'elle aimait à la voir, que sa génération a connue, surtout à l'étranger. On lui a reproché son incorrigible optimisme (et il est certain qu'elle échoue complètement dans la peinture du vice), ses idées arriérées (elle était femme, et passionnément attachée au passé), son intervention perpétuelle dans le récit (et il faut reconnaître qu'elle confond trop le roman avec le sermon). Malgré tout, de cette riche bibliothèque romanesque qui a charmé tant de lecteurs, il restera quelques œuvres aimables qui auront eu, de plus, le mérite d'ouvrir la voie aux autres. C'est de F. Caballero que date vraiment l'étude pittoresque des mœurs provinciales en Espagne.

2. Antonio de Trueba (1821-1889) emportait, en 1836, à Madrid, où il allait gagner sa vie comme petit employé dans une quincaillerie, l'amour nostalgique du pays vizcayen où il était né, où il devait revenir plus tard comme chroniqueur du *Señorío* de Vizcaye (1862). Il trompa son ennui et ses regrets en chantant. Son premier livre, *El Libro de los Cantares* (1852) valut une véritable popularité à celui qu'on appelle encore aux bords du Nervión « *Anton, el de los Cantares* ». Bientôt les recueils de contes se succédaient sans interruption : *Contes couleur de rose*, 1859; *Contes champêtres*, 1860; *Contes de vivants et de morts*, 1866; *Contes de diverses couleurs*, 1866; *le Livre de la Montagne ;* sans parler des récits historiques tels que *Les Filles du Cid.* — Cet aimable improvisateur est foncièrement optimiste : le rose et le vert sont ses couleurs favorites. Sa psychologie, trop

Digitized by Google

sommaire, manque évidemment de profondeur, mais il a su, lui aussi, trouver le chemin de l'âme du peuple, dont il était tout près, dont il parlait la langue, dont il partageait et exprimait les sentiments, et cela le consolait des dédains de quelques lettrés : « Laisse, ô inspiratrice très pure de mes contes couleur de rose, dit-il à sa muse, laisse le lecteur sceptique se rire de mes innocentes fictions... Je sais, moi, qu'il y a des yeux qui pleurent et des cœurs qui battent en présence de mes humbles scènes : l'un de ces battements, l'une de ces larmes efface tous les sarcasmes de ce lecteur blasé. »

3. **Pedro Antonio de Alarcón** (1833-1891), né à Guadix, successivement étudiant, membre du fameux cénacle de Grenade ou *Cuerda granadina* (1854-1855), journaliste révolutionnaire, politicien, député, puis monarchiste rallié et conseiller d'Etat, a laissé beaucoup d'œuvres assez diverses. Citons, en dehors du roman, un *Journal d'un témoin de la guerre d'Afrique* (1859), à laquelle il avait pris part comme soldat ; des récits de voyage : *De Madrid à Naples*, — *En Espagne*, — et surtout dans les pittoresques et historiques montagnes des *Alpujarras ;* des poésies « sérieuses et humoristiques »; des articles de polémique, des discours politiques et académiques, l'*Histoire de mes livres*, etc. — Ses romans se divisent en trois groupes : 1° les nouvelles de pure imagination, romantiques et imitées de l'étranger, œuvres médiocres, dont le trop fameux *Final de Norma* est le type ; 2° les nouvelles d'inspiration franchement espagnole, ses œuvres maîtresses, à notre avis. C'est là que se placent ses charmantes *Historietas nacionales* (*El Afrancesado*, *El Asistente*, *El Corneta de Llaves*, *El Carbonero Alcalde*, *Tic-Tac*, *El libro talonario*, etc.), et surtout cet incomparable *Sombrero de tres picos* (1874), où revit toute l'Andalousie du temps de Carlos IV, pittoresque, amusante et papillotante comme une aquarelle de Fortuny ; 3° les romans à thèse, où l'ancien révolutionnaire converti, en même temps qu'il s'efforce de creuser plus profondément

Digitized by Google

que ses prédécesseurs dans l'étude des mœurs de la société, défendra les principes sur lesquels il prétend faire reposer cette dernière. *El Escándalo* commence, en 1875, cette série, qui se continue par *El Niño de la Bola* (l'Enfant Jésus), 1880, *La Pródiga*, 1882. — *Le Capitán Veneno* n'a point tant d'ambition. Ce n'est qu'un agréable portrait de vieux brave qui se laisse peu à peu apprivoiser et gagner aux charmes de la vie de famille. En somme, Alarcón, personnellement mieux informé ou documenté que F. Caballero ou Trueba, a quelques-unes des qualités d'un grand romancier, mais il est inégal, incomplet, paradoxal et oscille encore, au gré du hasard ou de son caprice, entre le romantisme et le réalisme.

* * *

4. Trueba était un pur élégiaque ; Alarcón a le coloris brillant d'un peintre méridional. **Juan Valera y Alcalá Galiano** (1824-1905) est un philosophe, un peu sceptique sous des apparences optimistes, un moraliste subtil et pénétrant. Diplomate, cosmopolite et polyglotte, il a beaucoup étudié l'homme, soit directement, soit dans les livres. Il a lu les anciens et les modernes, les nationaux et les étrangers, les uns et les autres dans le texte : il a traduit Longus avec grâce et l'a annoté avec érudition ; il a donné une excellente version de l'ouvrage de Schack sur l'*Art et la poésie des Arabes*. Il est très au courant de tout ce qui émeut ou préoccupe la République des Lettres, dans l'ancien comme dans le nouveau monde, et il dit volontiers son mot à ce propos. Sa critique, dont on peut voir d'élégants échantillons dans ses *Discursos Académicos*, est bienveillante, parfois à l'excès et trop indistinctement : c'est un défaut qui devient rare, et qui trahit l'homme de bonne compagnie. Un moment, vers 1858, quand il publia ses *Poesías*, il a pu se croire poète, mais il ne tarda pas à s'apercevoir, et le public avec lui, que sa vocation n'était point là : en sage qu'il était, il n'insista pas. Ce sont, en réalité, ses romans qui sauveront son nom de l'oubli. *Pepita Jiménez* (1874) fut le premier, et

Digitized by Google

il restera sans doute le plus célèbre. Ici les faits sont peu de chose, l'intrigue romanesque est à peu près nulle : tout se passe dans le cœur et dans le cerveau du héros. C'est un drame purement psychologique auquel nous assistons, ce qui, dans l'histoire du roman espagnol, est une nouveauté et une date. La finesse de cette étude d'âme, l'art exquis dans le développement progressif de la passion, la délicatesse de l'analyse, l'élégance du style tout imprégné du parfum classique des mystiques, est le régal des connaisseurs, mais reste trop peu accessible à la foule. Ces études de sentiments voilés, de passions intimes presque inavouées, qui ne sortent guère du demi-jour de l'âme et ne se manifestent que discrètement au dehors, ces luttes obscures entre la passion et le devoir dans des natures d'élite, voilà ce qui plaît à Valera, et le genre où il excelle. *Doña Luz*, par exemple, est un pendant à *Pepita Jiménez*, ou, pour mieux dire, une contre-partie (1879). Les mêmes problèmes s'y posent, mais, en fait, s'y résolvent d'une manière différente. Certains mettent au-dessus des romans précédents *El Comendador Mendoza* (1877); ils font valoir qu'il est plus dramatique, plus riche d'événements et de péripéties, plus varié, et qu'il contient en somme des problèmes moraux, des cas de conscience non moins intéressants. Il n'en est point de même assurément des *Ilusiones del Doctor Faustino* (1875), ni de *Pasarse de listo*, de *Genio y figura*..., ni de *Juana la Larga*, ou de *Morsamor*, ingénieux remaniement d'un vieux conte du *Patronio*[1], qui avait déjà inspiré au duc de Rivas son *Desengaño en un sueño*. Malgré des parties de premier ordre, ces dernières œuvres n'ont ni la même netteté, ni la même valeur psychologique. La personnalité de l'auteur, quelque attrayante qu'elle soit, y apparaît trop; elle nuit un peu à l'intérêt dramatique de la fable. Et cette dernière elle-même n'est trop évidemment que le prétexte choisi par l'avisé moraliste pour nous instruire et pour nous édifier. Aussi réussit-il à merveille

1. *De lo que contesçio á un dean* (Cap. XI, Edit. Krapf.).

Digitized by Google

dans le conte philosophique à la manière de Voltaire, par exemple, dans l'*Oiseau vert*, dans *Parsondes*, qui fait songer à *Candide*, *Asclepigenia*, critique du mysticisme, où Proclus joue le rôle du D. Luis, de *Pepita Jiménez*, *Gopa*, condamnation du pessimisme, *La Buena Fama*, etc. — Cette raison si bien équilibrée, cette bonhomie souriante et fine apparaissent encore dans les œuvres critiques, dans la polémique avec Campoamor sur le pessimisme, dans ses recueils, *A vuela pluma*, *De varios colores*, *Ecos Argentinos* et jusque dans les *Cuentos y Chascarillos andaluces*, où Valera (en compagnie du comte de Las Navas, de M. del Campillo et du Dr Thebussem) a semé à pleines mains le sel andalou, parfois un peu piquant. Les tristesses d'une vieillesse affligée par la cécité n'ont point troublé cette âme sereine : elles n'ont fait que lui donner ce je ne sais quoi d'achevé qui est le couronnement du génie. Valera restera comme l'un des maîtres de la langue contemporaine : son style d'une pureté classique, sans affectation d'archaïsme cependant, peut être considéré comme un type achevé du castillan moderne.

5. **José María de Perēda** (1834-1905) a fait également grand honneur aux lettres espagnoles, mais il forme avec Valera un contraste frappant. Loin d'avoir couru le monde, comme lui, il n'est guère sorti de sa chère *montaña* de Santander, de son petit jardin, *su huertecillo*, comme disait Mme Pardo Bazán ; il y a cultivé des fleurs rares et éclatantes. Il ne se piquait point davantage d'érudition. Quoiqu'il ne faille peut-être pas prendre toutes ses déclarations au pied de la lettre, sa lecture, son information littéraire étaient médiocrement étendues. C'est de lui-même, de son imagination, très plastique et très puissante, de son cœur, plein de passions généreuses, de son amour du terroir, extraordinairement vivace, de ses rares facultés d'observation et de son naturel talent d'expression qu'il a tiré, dans son isolement un peu hautain, tant de récits pittoresques, qui ont forcé l'attention d'abord, l'admiration ensuite, et dont quelques-uns sont

Digitized by Google

de purs chefs-d'œuvre. Nous n'hésitons pas à mettre au rang de ces derniers *Sotileza*, où le vieux Santander (hommes et choses) est évoqué avec une si extraordinaire puissance (1884), *El Sabor de la tierruca*, dans lequel cette même tendresse virile se mêle à une intrigue un peu mélodramatique (1882), *La Puchera* (1889), dont les types ont un relief qui ne permet point de les oublier, et *Peñas arriba* (1895), où les pages superbes abondent, mais où se trahit l'incapacité de ce rare portraitiste ou *costumbrista* à former un plan fortement médité et bien lié. Il y a bien du talent encore dans les romans où Pereda, catholique et royaliste *á macha martillo*, soutient les thèses qui lui sont chères: *D. Gonzalo González de la Gonzalera* (1878), *El Buey suelto*... (1877), dirigé contre le célibat, *De tal palo tal astilla*, contre-partie de *Mlle de la Quintinie* de G. Sand, de *Sibylle* d'Octave Feuillet ou de *Gloria* de Pérez Galdós. *Pedro Sánchez*, roman madrilègne, a eu ses admirateurs; il nous semble cependant qu'en quittant le sol natal, Pereda perd une partie de ses forces. Dès le début de sa carrière littéraire, il avait montré dans ses *Escenas montañesas*, qui parurent en deux séries, en 1864 et en 1871, et, quelques années plus tard (1876), dans ses *Bocetos al temple*, l'originalité de son talent de peintre d'après nature. Car, dans tout ce qu'il a écrit, on sent circuler la brise salée des côtes cantabriques ou les fortifiants parfums de la montagne. C'est là évidemment, en plein air, d'après le modèle vivant, dans les paysages familiers, que ses études ont été conçues et achevées. Beaucoup de ses types ont été surpris, fixés tout vivants avec leurs façons d'être, leurs manies, leurs tics et leur langue : on les voit, on les entend, on les reconnaît d'abord. Le style, chez lui, ne sent point l'huile, ni le labeur du cabinet : il jaillit spontanément, coloré, pittoresque, plein d'expressions populaires et d'idiotismes du cru (qui ont nécessité parfois un lexique spécial), d'une saveur singulière dans le dialogue, d'une abondance et d'une variété dans la description qui mettent en pleine lumière toutes les ressources de la langue espagnole, de la vieille surtout, car il y a comme un parfum archaïque (non voulu

Digitized by Google

sans doute) dans la façon de dire de cet *hidalgo chapado á la antigua*. Et toutes ces qualités rares donnent l'idée d'un maître ouvrier auquel il n'a manqué que quelques qualités secondaires, et peut-être un peu plus de savoir-faire et d'art de la réclame, pour se placer tout à fait au premier rang dans la littérature européenne.

Nous ne dirons que quelques mots du P. Jésuite **Luis Coloma** (né en 1851), lequel, après avoir écrit un assez grand nombre de contes, peu connus en dehors du cercle des lecteurs pieux (*El Primer baile*, *Polvos y lodos*, *Maledicencia*, *La Gorriona*, *Era un santo*[1], etc.), eut tout à coup un succès de scandale avec son roman de *Pequeñeces* (*Petitesses*, 1891). Cette satire virulente de la haute société sous la Restauration Alphonsiste, où l'on voit de grandes dames, mal dissimulées sous leur masque, compromises dans des aventures et des promiscuités suspectes avec des aristocrates corrompus ou idiots, des francs-maçons et des conspirateurs romantiques, piqua vivement la curiosité publique. Des polémiques retentissantes éclatèrent. On exalta le « grand romancier qui se révélait » ; on insulta cet « audacieux pamphlétaire en soutane ». Mais tout ce bruit se calma, et l'on s'aperçut que le romancier n'était, selon ses propres expressions, qu'un moine « qui dressait ses tréteaux dans les pages d'un roman, pour prêcher de là à ceux qui autrement ne l'écouteraient pas ». Pour les attirer, il leur servait la doctrine « *envuelta en una salsa licitamente profana* ». De bons juges, qui avaient le palais délicat, trouvèrent que cette sauce était trop piquante, et le ragoût trop épicé. Le scandale s'apaisa vite et l'auteur rentra modestement dans l'ombre, d'où il n'est plus sorti.

6. Mme **Emilia Pardo Bazán** (née à la Corogne en 1851), par la variété de ses aptitudes, par son admirable labeur, par

1. Réunis en 2 vol., Bilbao, 1891.

Digitized by Google

son talent d'écrivain, a conquis l'une des premières places parmi les polygraphes et les romanciers, dans un pays où, malgré d'illustres antécédents, l'opinion publique n'est pas toujours bienveillante pour les femmes auteurs.

Ses œuvres critiques et savantes sont nombreuses (*Feijóo; — Saint François d'Assise; — Dante, Milton, Le Tasse; — Essai critique sur le Darwinisme; — Pédagogues de la Renaissance; — La Révolution et le Roman en Russie; — La Question palpitante*, essai sur le roman contemporain, etc.). Ajoutons-y de nombreux récits de voyage (*Mi romeria, — Al pie de la torre Eiffel, — Por Francia y Alemania*) et le *Teatro critico*, revue littéraire que, par un véritable tour de force, elle rédigea, à elle seule, pendant plusieurs années. Mais c'est surtout par ses romans que Mme Pardo Bazán est connue en Espagne et à l'étranger. Elle se réclame des principes de l'école réaliste, qu'elle oppose nettement au naturalisme. « Si tout ce qui existe vraiment et effectivement est réel, le réalisme dans l'art nous présente une théorie plus large, plus complète et plus parfaite que le naturalisme. Il embrasse en effet la nature et l'esprit, le corps et l'âme ; il concilie et réduit à l'unité l'opposition entre le naturalisme et l'idéalisme rationnel. Tout peut trouver place dans le réalisme, moins les exagérations et les erreurs des deux écoles extrêmes, et, par une conséquence rigoureuse, exclusivistes .» Ces principes, elle les a appliqués dans de très nombreuses nouvelles, ainsi que dans ses romans plus étendus, dont il suffira d'énumérer ici les principaux : *Pascual López* (1879), autobiographie fort romanesque d'un étudiant en médecine ; — *Un Viaje de novios* (1881), où les caractères comme les paysages (l'intrigue se déroule à Vichy), sont observés de plus près ; — *La Tribuna*, curieuse étude d'une cigarière qui joue un rôle de tribun populaire ; — *Le Cygne de Vilamorta* (1885), qui nous présente un type aussi vigoureux qu'antipathique de maîtresse d'école ; — *Le Château d'Ulloa* (*Los Pazos de Ulloa*, 1886), — et la *Mère Nature* (*La Madre Naturaleza*, 1887), à notre goût, les chefs-d'œuvre de l'au-

Digitized by Google

teur, qui, dans ces deux derniers romans, a fait, pour l'admirable pays de Galice, ce que Pereda a fait pour la *Montaña;* — *Insolación* et *Morriña* (1889), deux études, vraiment puissantes et par endroits audacieuses, de psychologie madrilègne; — *La Cristiana* et *La Prueba* (1890), moins vives, mais plus fouillées; — *La Piedra angular* (1891), où le bourreau Rojo, *pierre angulaire* de l'édifice social, nous fait songer à Rigoletto; — *La Quimera*, le dernier, mais l'un des plus pénétrants et des plus parfaits de style, etc., etc. Ce n'est là qu'une faible partie de cette œuvre si variée[1], où le mysticisme alterne parfois avec le réalisme, où les parfums agrestes des bords de l'Avieiro se mêlent aux odeurs âcres des faubourgs de Madrid et de la *pradera de San Isidro*, où le style facile, abondant, se plie avec souplesse aux sujets divers et se colore parfois d'une teinte de classicisme et d'archaïsme. Et comme si tous ces lauriers de romancière, de critique, de savante, de moraliste, de publiciste, ne suffisaient pas à son front, Mme Pardo Bazán a voulu y joindre ceux du théâtre et de la tribune académique. Nul doute (car la volonté est l'un des caractères de son talent, par un rare privilège à la fois très viril et très féminin) qu'elle n'y réussisse.

*
* *

7. Le véritable maître du roman moderne en Espagne est M. **Benito Pérez Galdós** (né en 1845 aux îles Canaries). Si quelques-uns rivalisent avec lui, ou même le surpassent par quelque côté, aucun n'a élevé un monument littéraire aussi considérable et aussi riche, de fondements plus solides, d'exécution plus achevée. Ce labeur tenace, persévérant, poursuivi en dehors du bruit frivole, sans défaillances ni concessions, cette ascension, de progrès en progrès, vers l'idéal rêvé, est vraiment admirable; à défaut

1. Le vol. XXXI de ses *Obras completas* a paru en août 1907.

Digitized by Google

d'admiration, elle inspirerait encore le respect. En dehors des écoles et des rhétoriques, par la seule réflexion et la seule volonté, Pérez Galdós a conçu le roman comme l'exacte reproduction de la vie sous toutes ses faces. « Le roman, dit-il, est l'image de la vie, et l'art consiste à reproduire les caractères humains, les passions, les faiblesses, la grandeur et la petitesse, les âmes et les physionomies, l'esprit et la matière qui nous constituent et nous entourent, le langage, qui est la marque de la race, la demeure, signe et centre de la famille, le vêtement, manifestation extérieure et dernière de la personnalité, et tout cela, sans oublier qu'il faut tenir la balance égale entre l'exactitude et la beauté de la reproduction. » Son œuvre, par son ampleur, peut être comparée à celles de Balzac ou de Zola. En 1870, Pérez Galdós publiait son premier roman : *La Fontana de Oro;* depuis, il ne s'est point écoulé d'année où il n'en ait donné un et parfois plusieurs. Pour se former une idée de cette œuvre immense, il faut, comme l'auteur lui-même, la diviser en groupes. Le premier, chronologiquement, comprend les vingt romans des premiers *Episodios nacionales* (en deux séries, 1879-1883). Il nous présente le tableau pittoresque ou dramatique de l'histoire d'Espagne, depuis Trafalgar jusqu'à la restauration de l'absolutisme en 1824. Longtemps après, l'auteur devait revenir à cette forme anecdotique de l'histoire, et dans une nouvelle série, qui se poursuit encore, choisir les événements postérieurs les plus caractéristiques pour nous dépeindre l'Espagne de Cristina et d'Isabel. Ce genre prête assurément à des objections et à des réserves; malgré tout, des récits tels que *La Corte de Carlos IV*, *Zaragoza*, *Gerona*, *Bailén*, *El Terror de* 1824, etc., ne peuvent manquer de rester populaires. — A côté des *Episodes nationaux*, il faut placer, car beaucoup furent composées à la même époque, les « *Novelas de la primera época* » : *Doña Perfecta* (1876), où les idées nettement libérales et anticléricales de l'auteur se manifestaient non sans éclat, l'admirable et profond roman de *Gloria* (1877), le touchant récit de *Marianela* (1878), *La familia de León*

Digitized by Google

Roch (3 volumes, 1878). Les œuvres capitales abondent dans la série dite des *Nouvelles espagnoles contemporaines : El Amigo Manso* (1881), *Tormento* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1887), étude pénétrante et minutieuse des transformations de la bourgeoisie madrilègne; *Ángel Guerra* (1891), magistral essai sur le mysticisme moderne, si bien localisé dans la vieille Tolède; les quatre *Torquemada; Nazarin* (1895), d'une si curieuse psychologie et d'un art si parfait, rival, sinon modèle, du *Santo* (1905) d'Antonio Fogazzaro; bien d'autres enfin, qui mériteraient d'être analysées.

Le théâtre, après le roman, a séduit M. Pérez Galdós, comme tant d'autres; mais, malgré des tentatives répétées et, qui méritent l'estime des connaisseurs, il n'a pû y retrouver encore le même succès (*Realidad, La Loca de la casa, La de San Quintin, Los Condenados, La Fiera*, etc.). Dans *Realidad* (1890), dans *El Abuelo* (1897), et dans *Casandra*. « *novelas en cinco jornadas* », il a inauguré un genre nouveau, *la novela hablada*, ou nouvelle en dialogues, qui supprime toute description, toute analyse, tout intermédiaire, tout ce qui, en un mot, est de l'auteur, pour laisser seuls en présence les personnages, qui s'expliquent et se peignent eux-mêmes par le dialogue ou par leurs actes. Cette tentative d'un écrivain arrivé à la gloire, et qui a derrière lui un tel passé, montre un esprit inquiet de nouveauté, avide de perfection, une conscience artistique qui ne se satisfait pas aisément. Elle est très digne d'attention, dût-elle échouer dans la pratique. Aujourd'hui, dans toute la force de son talent, M. Pérez Galdós est certainement l'un des maîtres du roman contemporain en Europe.

*
* *

8. Armando Palacio Valdés (né à Entralgo, dans les Asturies, en 1853) fait lui aussi grand honneur à l'école romanesque espagnole, par l'importance de son œuvre, par la probité de son talent, par la poursuite consciencieuse

Digitized by Google

d'une perfection toujours plus grande. Cette œuvre, déjà très riche, est très variée par le ton, par les intrigues, comme par le lieu de la scène. Les Asturies, l'Andalousie, les côtes levantines ont tour à tour fourni le cadre des tableaux. M. Palacio Valdés a plusieurs fois formulé ses idées littéraires (Voyez les *Romanciers espagnols*, les préfaces de la *Hermana San Sulpicio*, de *Los Majos de Cádiz*, etc.). Il n'est, dit-il, ni optimiste, ni pessimiste, mais réaliste ; le mot, il est vrai, signifie tout ce que l'on veut, et l'auteur essaie de le préciser. Mais laissons là ces définitions, toujours contestables, et voyons l'œuvre. Elle débuta, en 1881, par *El Señorito Octavio*, avec ce sous-titre significatif : *Nouvelle sans aucune intention transcendantale*. Elle se poursuivit par une œuvre exquise, *Marta y María* (1883), deux sœurs, dont l'une symbolise la perfection mystique, l'autre l'amour humain et les joies légitimes d'ici-bas. — *El Idilio de un enfermo* (1884) se rapproche plus du naturalisme à la manière française, mais rien, en revanche, de plus noblement idéaliste que la touchante histoire du pêcheur *José* (1885). — *Riverita*, *Maximina*, *El Cuarto Poder* (*Le Quatrième Pouvoir*), mais surtout *La Sœur Saint-Sulpice* (*La Hermana San Sulpicio*), où le paysage andalou, vu par un Asturien, tient tant de place, contribuèrent beaucoup à étendre la renommée de l'auteur, ainsi que *La Espuma* (*L'Ecume*), satire de l'aristocratie, et *La Fe*, critique de la fausse religiosité. — *El Maestrante* (1893), *El Origen del pensamiento*, *Los Majos de Cádiz*, *La Alegría del capitán Ribot* (1899), l'un des plus caractéristiques et des plus parfaits récits de l'auteur, *La Aldea perdida* (1903), et enfin *Tristán ó el Pesimismo* (1906) nous montrent, sous des jours différents, le talent de l'observateur, du psychologue et de l'écrivain, dont la langue souple et colorée, plus abondante que ramassée, égayée souvent par une ironie sans amertume, se plie à tous les sujets et à tous les tons. Les suffrages de l'Académie espagnole et l'hommage solennel de ses compatriotes Asturiens ont récompensé dernièrement cette belle vie de travail, qui est loin d'être terminée.

Digitized by Google

9. La place nous manque pour parler comme il conviendrait des romans de **Jacinto Octavio Picón**, romancier, journaliste, critique d'art très compétent (né en 1852). (*Lázaro*, *Juan Vulgar*, *La Hijastra del amor*, *El Enemigo*, *La Honrada*, *Dulce y Sabrosa*, etc., toutes études de la vie contemporaine par un esprit très libre et très courageux); — de **Ortega Munilla**, né en 1856, publiciste subtil et brillant (*La Cigarra*, *Sor Lucilio*, *El Tren directo*, *Don Juan Soto*, *Cleopatra Pérez*, etc.); — de **Leopoldo Alas**, qui prit le nom de guerre de *Clarín* (1852-1901), professeur de Droit à l'Université d'Oviedo, l'un des maîtres préférés de l'actuelle génération. La vigueur, brutale parfois, mais sincère, de sa critique littéraire, dans ses *Solos de Clarín*, dans ses *Folletos literarios*, dans ses *Paliques*, etc., lui valut bien des ennemis. Ses *Cuentos morales*, mais surtout ses romans, *La Regenta* (*La Régente de la Banque*), et *Su único hijo* furent très discutés, car, malgré leurs défauts, ils n'étaient point coulés dans le moule banal.

Le marquis de **Figueroa** peignit la société aristocratique dans *La Vizcondesa de Armas* (1887), que rappelle *Pequeñeces*. — **Carlos Frontaura** (né en 1854) photographie d'une façon spirituelle les côtés extérieurs de la vie madrilègne dans ses *Tiendas* (*Les Boutiques*), si connues même à l'étranger, dans ses *Tipos madrileños*, *Gente de Madrid*, *Lances de la Vida*, *Galería de Matrimonios*, dans ses *zarzuelas : Un caballero particular*, *En las astas del toro*, etc. — **Luis Alfonso** (1846-1892) voulut être, au contraire, le chroniqueur du monde élégant dans *Historias cortesanas*, *Cuentos raros*. — **Juan Ochoa**, mort à trente-cinq ans (1899), avait fait concevoir de grandes espérances par ses trois romans : *Su amado discípulo*, *Un Alma de Dios*, *Los Señores de Hermida*. — On pouvait espérer beaucoup aussi d'**Ángel Ganivet** (1865-1898), qui avait profité de ses fonctions diplomatiques pour étudier en philosophe le mouvement des idées en Europe. Il a mis beaucoup de sa riche expérience dans *Las Cartas finlandesas*, dans *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), sous une forme romanesque, et surtout dans son

Digitized by Google

Idearium español, l'un des livres les plus profonds et les plus suggestifs qui aient jamais été écrits sur l'Espagne. — **Federico Urrecha** (*Después del combate*), **José Navarrete, Ceferino Suárez Bravo, Juan Múñoz y Pabón** mériteraient aussi plus qu'une mention.

Le bachelier *Alonso San Martin*, pseudonyme assez transparent de deux érudits, évoque les temps disparus dans son ingénieuse et classique *Hosteria de Cantillana* (1902), où, dans un décor du temps de Felipe IV, il met des passions très vivantes.

10. Parmi ceux qui ont accordé dans leurs récits une part prépondérante à la description pittoresque et au paysage, il ne faut pas oublier, — après **Polo y Peirolón**, l'auteur déjà lointain de *Las Costumbres populares de la Sierra de Albarracin* (1876) et de *Los Mayos, novela de costumbres aragonesas* (1879), — **Ricardo Macías Picavea**, qui a su rendre l'austère tristesse de la *Tierra de Campos* (2 volumes, 1898-1899), — ni **Arturo Campión**, et **Miguel de Unamuno**, deux savants qui, entre d'autres travaux, se sont servis du roman pour peindre leurs petites patries respectives, — la Navarre et la Viscaye, — et pour populariser de généreuses idées, celui-ci dans *Paz en la guerra* (1897), celui-là dans *Blancos y Negros* (1898); — ni **Eusebio Blasco**, né vers 1844, avec ses amusants *Contes aragonais*, — ni les Andalous, qui sont légion. Qu'il nous suffise de citer **Arturo Reyes**, né en 1865, le brillant et populaire auteur de *El lagar de la Viñuela*, *Cartucherita*, et du recueil de vers *Desde el surco;* — Mme **Blanca de los Ríos de Lampérez**, qui se repose de ses travaux critiques en écrivant *Sangre española*, *La Rondeña*, *El Salvador;* — et surtout **Salvador Rueda**, né le 3 décembre 1857, à Benaque (Málaga), qui est avant tout un poète, mais qui possède, en même temps qu'une lyre très vibrante, une palette étincelante dont il prodigue les couleurs dans ses nouvelles. Leurs titres seuls sont une évocation de l'Andalousie classique: *El Patio andaluz*, *El Cielo alegre*, *Bajo la parra* (*Sous la treille*), *Gra-*

Digitized by Google

nada y Sevilla, rapides aquarelles et notes de couleur, *El Gusano de luz* (*Le Ver luisant*, 1889), *La Reja* (*Le Balcon*, 1890), histoire d'un *sacorio* ou enlèvement légal, *La Gitana* (1892).

11. Mais le plus célèbre de nos jeunes romanciers provinciaux est, sans contredit, le Valencien **Vicente Blasco Ibáñez** (né en 1867). Son renom a grandi depuis une dizaine d'années et a franchi les frontières. Il y a deux parts dans son œuvre ; d'abord les romans proprement valenciens, annoncés par un recueil de *Cuentos Valencianos* très typiques. Ces romans sont : *Arroz y Tartana*... (*Riz et Tartane*... ou *la Poudre aux yeux*, 1894), notes précieuses pour l'histoire sociale et économique de Valence ; *Flor de Mayo* (1896), si dramatique et si coloré ; *La Barraca* (1901, traduit en français sous le titre de *Terres maudites*), qui consacra définitivement la réputation de Blasco Ibáñez et la répandit à l'étranger ; *Sónnica la Cortesana* (1901), reconstitution artistique, à la manière de *Salammbo*, de l'antique Sagonte ; *Entre naranjos* (*Parmi les Orangers*, 1900) ; *Cañas y Barro* (*Roseaux et Boue*, 1902), drame puissant, le chef-d'œuvre peut-être de l'auteur ; il a pour cadre la lagune fiévreuse de l'Albufera. — La seconde série est formée des romans sociaux par lesquels le fougueux polémiste et député, républicain et libre penseur, propage ses théories ou soutient son idéal : *La Catedral*, 1903 (dont la scène est à Tolède), *El Intruso*, 1904 (à Bilbao), *La Bodega*, 1905 (à Jérez), *La Horda*, 1905 (à Madrid). — *La Maja desnuda*, 1906, est une curieuse étude de psychologie d'artiste.

Vicente Blasco Ibáñez, qui s'est peu à peu affranchi de l'imitation des maîtres réalistes français (de Zola surtout), trop sensible parfois dans ses premières œuvres, est le plus populaire des romanciers contemporains. Mais ces derniers sont nombreux. Plusieurs d'entre eux, par leurs recherches de formes et d'expressions nouvelles, par des tentatives artistiques intéressantes, montrent que la force d'invention n'est pas épuisée en Espagne. Des artistes consciencieux comme **Pío Baroja**, qui a déjà à son actif

Digitized by Google

tant d'œuvres peu banales (*La Casa de Aizgorri*, *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, *Camino de perfección*, *El Mayorazgo de Labraz*, et ce triptyque vigoureux : *La Busca*, *Mala Hierba*, *Aurora Roja*, suivi de *La Feria de los Discretos* et de *Los Últimos Románticos*), permettent de prédire encore de beaux jours au roman espagnol.

12. Nous ne pouvons, dans un ouvrage comme celui-ci, entrer dans le détail de « la littérature qui se fait », — quelque suggestive qu'elle nous paraisse. Nous sommes condamnés à une énumération incolore, forcément superficielle : c'est là cependant qu'est le mystérieux avenir des lettres espagnoles. — A côté d'Ibáñez, de Pío Baroja, d'Unamuno, citons donc encore : **Ramón del Valle Inclán** (né en 1869), précieux ciseleur de phrases dans ses romans (*Sonata de primavera*, — *de estio*, — *de otoño*, — *de invierno*, — *Flor de santidad*, — *Jardin novelesco*, — *Jardin umbrío*, etc.), ou dans ses vers (*Aromas de leyenda*, etc.) ; — **J. Martínez Ruiz** (né en 1876), observateur pénétrant de « l'âme castillane », soit dans le passé (*El Alma castellana*, 1600-1800), soit dans le présent (*Los Pueblos, ensayo sobre la vida provinciana* — *Le Village, essai sur la vie provinciale*), aussi bien que moraliste original (*Antonio Azorín*, — *Las Confesiones de un pequeño filósofo*, — *La Voluntad*) ; — **Francisco Acebal**, peintre exact des humbles dans *Aires de Mar*, *Huella de almas*, *Dolorosa* ; — **José Contreras**, **Rodolfo Gil**, chantres de l'Andalousie ; — **Ciges Aparicio** (né en 1876), dont quelques œuvres, par l'originalité du style et le réalisme des sujets, firent sensation (*Del Cautiverio ; Del Hospital ; El Vicario*) ; — **Gregorio Martínez Sierra** (né en 1882), qui excelle dans la *novela corta* (*Almas ausentes*, *Horas de Sol*, *Pascua florida*, *Sol de la tarde*, *La Feria de Neuilly*, etc.), et qui est aussi subtil critique (*La Tristeza del Quijote*, *Motivos*) ; — **Gabriel Miró** (né vers 1881), aux descriptions si colorées et si exactes à la fois (*Hilván de escenas* — *Suite de scènes*) ; — **M. Martí-**

Digitized by Google

nez Barrionuevo, dont les nouvelles sont innombrables, et qui a mis en romans les commandements de Dieu et de l'Eglise; — **F. Trigo** (*Alma en los labios; La sed de amar; Las ingenuas*); — **Antonio Hoyos** (*Cuestión de ambiente; Mors in Vita; Frivolidad*); — **Alfonso Danvila**, à la fois romancier (*Lully Arjona; La Conquista de la elegancia*), et historien (*Cristóbal de Moura; Luisa Isabél de Orleans; Fernando VI y Doña Isabel de Braganza*); — **López Roberts** (*Las de Garcia Triz; Lino Arnaiz*, etc.); — **López Valdemoro** (Conde de las Navas), l'un de plus aimables conteurs et des meilleurs bibliophiles (*La docena del Frailę; La decena, El Procurador Yerbabuena, La Niña Araceli*, etc.); — **González Anaya**, et bien d'autres honorablement connus.

Le roman américain ajouterait bien des noms à cette liste. Bornons-nous, pour ne point trop l'allonger, à mentionner ceux de **Fernández Guardia**, **Díaz Rodriguez**, **F. Grandmontagne**, qui sont poètes aussi, de **Martín Gil** (*Prose rurale*), **Manuel Ugarte** (*Contes de la Pampa*), **Enrique Rodó** (*Ariel*).

Digitized by Google

CHAPITRE IV

LES AUTRES GENRES EN PROSE

1. *Philosophie. Eloquence.* — La constatation, déjà faite ailleurs, de la pauvreté relative de la production philosophique en Espagne, il faut la répéter en ce dernier chapitre. La transplantation dans la terre d'Espagne de l'obscur système de Krause (1781-1832) et l'accueil qu'il y rencontra fut vraiment une aventure extraordinaire. On peut dire que Sanz del Río, l'auteur inconscient de cette énorme mystification, a comme paralysé pour une cinquantaine d'années la pensée espagnole. Une foule d'esprits distingués, Salmerón, Giner de los Ríos, Federico de Castro, Ruíz de Quevedo, Tapia, J.-A. Eguílaz, Fernando de Castro, sans parler de Canalejas et de Castelar, furent des Krausistes plus ou moins fidèles à la doctrine de ce maître inattendu. La jeunesse studieuse des universités fut condamnée à l'*Analítica*, à l'*Análisis del pensamiento racional*, et autres ouvrages analogues. Il est vrai que, lorsque cet engouement fut calmé, le silence se fit. Il n'y a plus rien à signaler que quelques tentatives hégéliennes ou positivistes, quelques vagues imitations de systèmes étrangers. Rien de vraiment original et nouveau. Dans le camp adverse, en dehors des théologiens ou apologistes de profession, les successeurs de Balmés ou de Donoso Cortés, les Ortí y Lara, J. Rubió y Ors, Miguel Mir, Caminero, Fray Ceferino González, l'historien de la Philosophie espagnole, Laverde Ruíz, et quelques autres combattent, avec plus ou moins de talent et de succès, les doctrines hétérodoxes.

Digitized by Google

Si les philosophes se taisent, si, du moins, leur voix ne dépasse point les frontières, les orateurs parlent. Ils parlent avec abondance et magnificence. Le plus illustre, **Emilio Castelar** (né à Cadiz en 1832, mort en 1899), résume et personnifie à merveille cette éloquence. Ce serait une trahison de le juger sur l'impression que nous laissent aujourd'hui ses discours imprimés. On n'y retrouve plus guère que les défauts trop fréquents, le vide de la pensée, mal dissimulé sous une incomparable richesse verbale, le luxe oriental des métaphores, épandu pendant des pages interminables, l'abus des comparaisons, l'extraordinaire enchevêtrement des incidentes qui prolongent la période au delà de la puissance du souffle humain, l'inextricable mélange, dans le même paragraphe, des choses les plus hétérogènes. Pour comprendre l'action que l'orateur exerça, l'admiration qu'il provoqua, il faudrait retrouver le geste, la voix si pathétique, le jaillissement ininterrompu du verbe, l'action surtout, toutes choses à jamais perdues. Et pour juger l'homme, il faudrait rappeler la générosité de son cœur, son courage civique, sa sympathie active pour toutes les nobles causes (*J'ai délivré*, disait-il, *deux cent mille nègres avec un discours*), son incorruptible probité, la pauvreté des derniers jours, et se souvenir qu'il fut quelque temps le maître de l'Espagne, avec le titre de président de la République (septembre 1873 à janvier 1874). Que restera-t-il des quinze volumes de discours, où gît cette éloquence morte, et des quatre-vingts volumes d'improvisations historiques, sociales, politiques, littéraires, dont les titres eux-mêmes sont déjà oubliés? Un nom, synonyme, pour les Espagnols, d'éloquence et de liberté, et c'est quelque chose.

Au-dessous de lui, beaucoup d'orateurs honorèrent la tribune du Parlement ou celle de l'Athénée, la chaire des universités et des églises. Qu'il suffise d'unir ici, dans une fraternelle promiscuité, les noms des adversaires de chaque jour, Cánovas del Castillo, Moreno Nieto, Rafael María de Labra, Pí y Margall, Salmerón, Martos, Montero Ríos, Alejandro Pidal, les Nocedal, Moret, Azcárate, Gamazo, Maura,

Digitized by Google

et tant d'autres, engagés encore dans les luttes quotidiennes.

Nous ne les y suivrons pas. Nous ne signalerons aussi que de loin le groupe innombrable des publicistes et journalistes qui, dans les colonnes des revues ou des grands journaux comme *la Época* ou le *Heraldo* et dans celles, plus légères, du *Blanco y Negro* ou du *Madrid Cómico*, depuis les essayistes académiciens jusqu'aux humoristes à la Mariano de Cavia ou à la Luis de Taboada, servent chaque jour au public sa nourriture accoutumée.

*
* *

2. Le terrain de l'économie politique et sociale, de l'histoire, de l'érudition, de la critique littéraire est plus solide, plus favorable aux œuvres qui durent. Nous n'avons pas non plus à nous y engager à fond. Si les grandes œuvres, celles qui franchissent les frontières et font époque, sont rares, constatons que les recherches érudites, les histoires régionales et locales, les monographies, les publications de documents, les collections d'épigraphie ou d'art, les études arabes, juives, *aljamiadas*, se multiplient, que des *séminaires*, outillés et dirigés à la moderne, se fondent dans certains centres universitaires, à Madrid, à Oviedo, à Saragosse, etc., enfin, qu'une brillante renaissance des sciences critiques serait certaine, si l'organisation des enseignements supérieur et secondaire, fondement sur lequel tout repose, était moins imparfaite.

Dans la grave phalange des économistes et des jurisconsultes, on remarquera : **Manuel de Colmeiro**, 1814-1897 (*Historia de la Economía política en España*, 1863 ; *Curso de derecho político según la historia de León y Castilla*, 1873) ; — **Francisco Cárdenas**, 1816-1898 (*Historia de la propiedad territorial en España*, 1873, 2 vol.); — mais surtout la femme vraiment admirable que fut **Concepción Arenal** (1820-1893), qui consacra sa vie aux questions pénitentiaires et traita, dans une foule d'ouvrages et de *tracts*, les plus graves ques-

Digitized by Google

tions sociales (la misère, le paupérisme, les enfants moralement abandonnés, les colonies pénitentiaires, la peine de mort et le droit de grâce, le régime des prisons, etc.). « En ces matières, disait le Dr E.-C. Wines, en 1880, Concepción Arenal est une autorité, non seulement dans son pays, mais en Europe. » — **Eduardo Pérez Pujol**, 1830-1894 (*Historia de las instituciones sociales de la España Goda*, 1896 ; — **Gumersindo Azcárate**, né en 1840, dont l'enseignement à l'Université centrale fut si fécond, et qui a publié divers traités de politique et de science sociale estimés ; — **Joaquín Costa** (*Colectivismo agrario en España*, 1898 ; *Derecho consuetudinario del Alto Aragón; Estudios Ibéricos*, 1891 ; *Poesía popular española y mitologia celto-hispana*, 1888, etc.); — **Eduardo de Hinojosa**, né en 1853 (*Historia del Derecho romano*, deux volumes 1880-1885 ; *Estudios sobre la Historia del Derecho español*, 1903 ; *El régimen señorial y la cuestión agraria en Cataluña durante la Edad Media*, 1905, etc.).

*
* *

3. Parmi les historiens, citons : **Vicente de la Fuente** (*Historia de la Iglesia de España; Historia de las Universidades de España*, quatre volumes, 1884-1889 ; *Estudios críticos sobre la historia y el derecho de Aragón*, trois vol. 1884-86) ; — **José María Quadrado**, 1819-1896 (*Forenses* y *Ciudadanos*, 1847, essai sur l'histoire des classes sociales des Baléares, la continuation du *Discours sur l'histoire universelle*, de Bossuet, etc.). Quadrado poursuivit, avec Pablo Piferrer, la collection illustrée bien connue des *Recuerdos y bellezas de España*, entreprise par F.-J. Parcerisa. Il fut aussi poète lyrique et dramatique, archéologue et publiciste ; — **Antonio Cánovas del Castillo**, 1828-1897, le grand ministre conservateur (*Estudios del reinado de Felipe IV*, deux volumes) ; *Origen y vicisitudes del genuino teatro español; El solitario* (Estébanez Calderón) *y su tiempo; Problemas contemporáneos*, trois volumes) ; — **José Gómez de Arteche** (*Guerra de la Independencia*, 9 volumes, 1868) ; — **José Villamil y Castro**, né en 1838 (nombreux

Digitized by Google

ouvrages sur l'histoire et l'archéologie de la Galice); — **Antonio López Ferreiro** (*Galicia en el último tercio del siglo* xv, 1883); — **Manuel Danvila**, né en 1830 (*La germanía de Valencia*, 1884); — **Cesáreo Fernández Duro**, 1830-1890 (*Memorias históricas de la Ciudad de Zamora*, 1882-1883; *Antonio Pérez en Inglaterra y en Francia; La Armada invencible*, 1884; *Armada española desde la unión de los reinos de Castilla y Aragón*, 1895-1903; *Cancionero de Zamora*), etc.; — **Rodríguez Villa**; — **Rafael Altamira**, né en 1869 (*Historia de España y de la civilización española*, 1900-1907, trois volumes, encore inachevée, mais, dès à présent, le meilleur manuel de ce genre qui existe, aussi plein de faits que de doctrine[1]; *Historia de la propiedad comunal; La enseñanza de la Historia; Derecho consuetudinario y economía popular de la provincia de Alicante*, 1905). — Chaque province, presque chaque ville, a ses travailleurs, qui enrichissent et complètent l'histoire locale, comme MM. **Arturo Campión** en Navarre, **Carmelo de Echegaray** en Vizcaye, **Anselmo Salvá** à Burgos, **Roqu eChabas, Serrano y Morales, Martí Grajales** à Valence, et bien d'autres, non moins méritants.

4. Entre les érudits, les orientalistes occupèrent toujours une place importante en Espagne. Les noms principaux sont ceux de : **Pascual de Gayangos**, 1809-1897, qui étendit son activité, un peu hâtive parfois, sur toute la littérature médiévale, collectionneur heureux, collaborateur de la *Biblioteca* de Rivadeneira, rédacteur du *Catalogue des livres espagnols du British Museum;* — **Eduardo Saavedra**, né en 1829, qui étudia avec méthode, les livres en *aljamía;* — **Francisco Fernández y González**, né en 1833 (*Suplemento á la biblioteca arábigo-hispana de Casiri; Catálogo de los mss. Rabínicos del Escorial*; *Estado social y político de los Mudéjares de Castilla; Importancia de la cultura de los Arabes españoles ; Instituciones jurídicas del pueblo de Israel en los diferentes estados de la Península*, 1881, etc.); — **Fran-**

1. Résumé en un vol., Barcelona (s. d.), Soler.

Digitized by Google

cisco Codera, né en 1836 (*Decadencia y desaparición de los Almoravides en Espana*, 1899; *Biblioteca arábico-hispana*, 1882-1893, dix volumes); — **Leopoldo Eguílaz y Yanguas**, (*Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, 1886); — **Javier Simonet**, 1829-1897 (*Glosario de voces ibéricas y latinas usadas entre los Mozárabes*, 1888); **Julián Ribera**, le savant professeur de Saragosse, maître de tout un groupe de jeunes travailleurs.

L'épigraphie compte de nombreux adeptes, mais le maître le plus autorisé, l'émule et le continuateur d'E. Hübner, est le P. **Fidel Fita**, né en 1838, dont les publications sont innombrables.

*
* *

3. Nous terminerons en rangeant dans le même groupe, les historiens de la littérature, les critiques littéraires et les philologues, sans avoir la prétention d'être complet dans ce dénombrement forcément rapide. — Dans la deuxième moitié du XIXe siècle, deux noms pourraient synthétiser la critique littéraire en Espagne : celui de Milá y Fontanals et celui de Menéndez y Pelayo. Ce sont ceux du moins qui ouvrent et qui terminent cette période avec le plus d'autorité. C'est autour d'eux aussi que nous grouperons tous les autres.

Manuel Milá y Fontanals, 1818-1884, professeur à l'Université de Barcelone, a renouvelé l'histoire littéraire par son enseignement et par ses livres. Ses *Trovadores en España* (1861), et *La Poesia heroico-popular castellana* (1874), sont des ouvrages capitaux. Joignons-y ses *Observaciones sobre la poesia popular*, plus anciennes (1853); ses *Elementos de Literatura*, et le *Romancero catalán* (1882). Ses œuvres complètes sont actuellement éditées par le plus célèbre de ses disciples, M. Menéndez y Pelayo. — Il faut citer, à côté de lui, **José Coll y Vehí**, 1828-1876 (*Sátira provenzal*, *Diálogos literarios*, 1882); — **Joaquín Rubió y Ors**, 1818-1899 (*Ausias March y su época*, etc.) et, plus près de nous (pour ne point sortir de Catalogne), **José Yxart**,

Digitized by Google

1853-1895, que nous avons déjà rencontré, **Melchor de Palau**, né en 1843, et **Pompeyo Gener**, dont les *Hérésies* (*Herejias*, 1887) firent scandale. — L'Aragonais **Jerónimo Borao**, 1821-1878, n'avait pas à redouter pareille aventure lorsqu'il publiait son utile *Diccionario de voces aragonesas*.

Si nous passons aux Castillans de cette époque, il faut mettre en tête **Juan Valera** (*Estudios críticos sobre literatura*, deux volumes, 1864; *Disertaciones y juicios literarios*, 1878; *Cartas americanas*, 1889-1890, et une foule d'articles épars); — **Manuel Cañete** (1822-1891) (*Sobre el drama religioso español; Farsas y églogas de Lucas Fernández*, etc.); — **Manuel de la Revilla** (1846-1881) (*Sobre Cervantes; El tipo legendario del Tenorio; El naturalismo; Lo cómico; Principios de literatura general*, 1877, deuxième édition, et de nombreux articles réunis dans ses *Obras*, 1883); — **La Barrera** (*Catálogo del teatro antiguo español*, 1860, œuvre des plus méritoires); — **José Fernández Espino** (*Estudios de Literatura y Crítica*, 1862; *Curso histórico de Literatura española*, 1871). — **Alejandro Pidal y Mon**, né en 1847. (*Discursos y artículos literarios*). — **Leopoldo Augusto de Cueto**, Marquis de **Valmar**, né en 1815 (*Historia crítica de la poesía castellana en el siglo* XVIII, trois volumes, 1893); — **Eduardo Benot**, 1822-1907, auteur d'ouvrages trop ambitieux sur l'architecture des langues et la métrique. — Le P. **Francisco Blanco García**, né en 1864, auteur d'une utile *Literatura española en el siglo* XIX (trois volumes, 1891-1894).

Il faut faire une place à part, d'abord au groupe sympathique, mais souvent aventureux, des Cervantistes (*Francisco Tubino*, *Díaz de Benjumea*, *José María Asensio de Toledo*, *Pardo de Figueroa* (*Dr Thebussem*), *León Maínez*, *Luis Vidart*, *Julián Apraiz*, etc.); ensuite, à la critique militante, dont *Alas* (*Clarín*), *La Revilla*, *Balart*, *Cañete*, *Mme Pardo Bazán* et une foule d'autres sont alors les représentants.

Digitized by Google

*
* *

6. Le maître incontesté de la critique et de l'histoire littéraire est actuellement M. **Marcelino Menéndez y Pelayo**, né, en 1856, à Santander, professeur à l'Université centrale et directeur de la Bibliothèque nationale. Il n'est, pour ainsi dire, aucune partie de l'histoire des lettres ou de la civilisation de son pays qu'il n'ait éclairée d'une critique aussi intelligente que bien informée. Il débuta, encore bien jeune, par un ouvrage encyclopédique, la *Ciencia Española*, destiné à combattre le reproche d'obscurantisme trop souvent adressé à l'Espagne. Cette œuvre de jeunesse (1878), il la perfectionnera et la mettra au point dans sa maturité. L'*Horacio en España* (1877, puis, en deux volumes, en 1885) n'est qu'une monographie d'apparence modeste, mais qui, chose fréquente chez notre auteur, donne beaucoup plus qu'elle ne promet. Il en est de même de l'*Historia de los Heterodoxos españoles* (trois volumes, 1880-1881), de *Calderón y su teatro* (1881), où les limites forcées de la conférence donnent plus de concision à la forme toujours abondante; de l'*Historia de las ideas estéticas en España* (neuf volumes, 1883-1891), œuvre capitale, mais dont l'auteur a tellement élargi le plan et étendu les limites (d'ailleurs peu précises), qu'elle reste inachevée, et que des volumes entiers demeurent en dehors du sujet annoncé. — Les *Estudios de crítica literaria* (1884), les admirables prologues des douze volumes actuellement publiés de la *Antología de poetas líricos castellanos* (1890-1906), prologues dont un seul (celui des *Romances Viejos*) comprend deux tomes, ceux des treize volumes de l'édition monumentale de Lope de Vega, de l'Académie espagnole, également en cours de publication, les *Orígenes de la Novela*, dans la *Nueva B. A. E* (1905), sans parler d'une multitude d'articles et de préfaces, généreusement semés de toutes parts, ne peuvent donner encore qu'une idée incomplète de cette féconde et inlassable activité. Mais c'est moins le nombre de ces travaux que leur valeur intrinsèque qu'il

Digitized by Google

faudrait louer. La critique de M. Menéndez Pelayo, pour minutieuse et bien informée qu'elle soit, n'est pas une critique morte ; elle vit, et elle fait revivre tout ce qu'elle touche. La sympathie pour les œuvres explique ces miracles, que l'érudition, à elle seule, ne saurait opérer. Il ne faut pas oublier que le critique (comme Sainte-Beuve et tant d'autres) avait commencé par être poète, ce qui est une garantie précieuse de compétence et d'intelligence des œuvres (*Odas, epistolas y tragedias*). Sans doute, il a, en matière religieuse, philosophique et politique, des idées nettement arrêtées ; tous ses lecteurs ne le suivront pas dans toutes ses conclusions doctrinales ; quelques-uns seront choqués peut-être par des affirmations qui leur paraîtront inacceptables. Mais il est évident que l'intransigeance batailleuse des premières œuvres a fait place peu à peu à une conception plus large et plus tolérante, sans cesser d'être aussi ferme et aussi pénétrante. L'ensemble de l'œuvre forme incontestablement la plus riche et la plus suggestive exposition du développement des Lettres en Espagne, et, soit dans la Péninsule, soit à l'étranger, tous ceux qui s'occupent de ces dernières lui sont redevables à quelque titre. Il serait à souhaiter que toutes ces études fragmentaires fussent réunies en un seul corps et reliées les unes aux autres. Elles formeraient ainsi cette histoire littéraire qu'Amador de los Ríos entreprit un peu prématurément, qu'il laissa inachevée, et que personne encore n'a osé reprendre, ou n'a pu mener à terme.

7. A côté de M. Menéndez Pelayo, le représentant le plus autorisé de la philologie espagnole est un Colombien, M. **José Rufino Cuervo**, né en 1844. Ses *Apuntaciones sobre el lenguaje Bogotano* (1867, 5e édit. 1907), et surtout son admirable *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana* (1886), malheureusement interrompu après la lettre D, sont devenus des ouvrages classiques. — On peut dire que c'est à la suite de ces deux maîtres et bien souvent grâce à la collaboration et à l'impulsion de

Digitized by Google

M. Menéndez Pelayo qu'une phalange d'amis ou de disciples commence à renouveler les études de critique en Espagne. — Au premier rang, M. **Ramón Menéndez Pidal** s'est signalé de bonne heure par des travaux qui se sont imposés, hors d'Espagne, à l'attention et à l'admiration des spécialistes (*La leyenda de los Infantes de Lara*, 1896; *Le Poema del Cid*, 1898; *Crónicas generales de España*, 1898; *Manual de Gramática histórica española*, 1905 (2e édition); *Primera Crónica general de España*, tomo I, 1906). L'histoire littéraire médiévale, en particulier, a été entièrement renouvelée, sur plusieurs points (épopée, *romancero*, historiographie, dialectologie), par les travaux originaux de M. Menéndez Pidal, maître incontesté de la jeune école érudite; — **A. Paz y Melia**, laborieux et habile archiviste, a édité avec méthode et illustré avec précision une foule de textes et de documents. — **Emilio Cotarelo** a donné, sur *Villamediana*, 1886, sur *Tirso de Molina*, 1893, sur *Iriarte*, 1897, sur *Ramón de la Cruz*, 1899, sur *Montoro* et son *Cancionero*, 1900, sur l'histoire du théâtre au XVIIIe siècle, des ouvrages bien informés et agréables. — **Francisco Rodríguez Marín** a réuni les *Cantos populares españoles* en une excellente collection, qui peut servir de pendant à celle de J. M. Sbarbí (*El refranero español*, 1874-1878, 10 vol.). Il a enrichi en outre l'histoire littéraire de monographies définitives (*El Loaysa de « El celoso Extremeño »*, 1901; *Barahona de Soto*, 1903; *Rinconete y Cortadillo*, 1905, modèle de ces éditions critiques, si rares en Espagne; *Pedro Espinosa*, 1907); — **Joaquín Hazañas y la Rúa**, autre Sévillan, a, comme le précédent, éclairé bien des points obscurs (*Academias literarias de Sevilla*, 1888; *R. Fernández de Ribera*, 1889; *La imprenta en Sevilla*, 1892; *Mateo Alemán*, 1892; *Obras de Gutierre de Cetina*, deux volumes, 1895; *Los Rufianes de Cervantes*, 1906, etc.); — **Cristóbal Pérez Pastor** a fouillé avec bonheur archives et protocoles de notaires : il en a rapporté maints détails nouveaux sur Cervantes (*Documentos Cervantinos*, 1897, deux volumes), sur Lope de Vega (*Proceso de L. d. V.*, 1901, en collaboration avec A. Tomillo), sur la *Biographie de Calderón*

Digitized by Google

(1905, deux volumes); — **Manuel Serrano y Sanz**, a donné, entre autres choses, une riche *Biblioteca de Escritoras españolas*, deux volumes, 1903, et édité les *Autobiografías y Memorias*, dans la *Nueva B. A. E.*, 1905; — **Miguel de Unamuno** se recommande, comme critique, par son commentaire philosophique si original sur la *Vida de Don Quijote y Sancho*, par ses *Ensayos*, son traité *En torno al casticismo*, etc.; — **Antonio Rubió y Lluch**, des *Jochs Florals* de Barcelona; — **Salillas**, qui joint la linguistique à la criminalogie; — **Navarro Ledesma**, qui mourut au lendemain de la publication de son *Ingenioso Hidalgo Miguel de Cervantes*, 1905; — **Alonso Bonilla San Martín**, passé maître en lettres anciennes et modernes, historien du grand *Luis Vives*, commentateur du *Diablo Cojuelo* de *Vélez de Guevara*, rédacteur des *Anales literarios;* — tant d'autres enfin, qui chaque jour ajoutent une page à la science qui se fait. Il faudrait énumérer ici les chartistes de la *Revista de Archivos*, les érudits du *Boletin de la Historia*, les lettrés de la *Cultura Española*, et aussi tous ces modestes travailleurs de province qui vont se multipliant chaque jour.

Et nous devrions, pour finir, consacrer une page à la jeune critique militante, moins avide d'érudition que d'actualité, les *Manuel Bueno*, *Gómez de Baquero*, *Manuel Ugarte*, *Martínez Sierra*, *González Blanco*, *Llanas Aguilaniedo*, *Martínez Ruiz*, *Ramiro Maeztu*, etc., qui, dans la presse et les revues, suivent au jour le jour le mouvement des idées littéraires.

*
* *

Ces énumérations, quelque rapides, quelque sèches qu'elles soient, donnent, si je ne me trompe, une impression favorable de l'activité des érudits contemporains : ni les œuvres ni les talents ne manquent, ni même la méthode et la patience qui, en pareille matière, si elles ne constituent point tout le génie, en sont la condition nécessaire. En dépit d'obstacles divers, l'Espagne paraît en voie de reconquérir sa place dans un domaine où elle s'était laissé

Digitized by Google

devancer par ses sœurs latines, pour ne parler que de ces dernières.

Cette même impression persistera, croyons-nous, si l'on considère l'ensemble de la production littéraire pendant la période dite contemporaine : la poésie, le théâtre, le roman, l'éloquence y sont représentés par des noms qui pourraient être mis à côté de ceux qui honorent actuellement la « littérature européenne ». — D'où vient cependant que ces derniers aient conquis chez nous droit de cité, alors que des écrivains espagnols aussi dignes d'être connus nous restent étrangers? Accusons, si l'on veut, notre ignorance, notre incuriosité, et une propension, plus naturelle que généreuse, à juger de la valeur par la force, et du mérite par le succès : nous nous en tenons trop paresseusement au vieil adage : *ignotum, ergo ignobile.* Mais cette explication ne suffit pas; il y a d'autres causes à ce fait.

Il n'est point absolument exact, — encore qu'il y ait une part de vérité dans cette assertion [1], — qu'une originalité qui se complait trop en elle-même et le particularisme excessif du génie espagnol aient nui à l'expansion des œuvres qu'il a produites. Ne sont-ce point, au contraire, ses créations les plus caractéristiques, la *Comedia*, le roman picaresque, la littérature mystique, le *Romancero*, qui ont agi le plus fortement au dehors, qui ont été le plus admirés à l'époque même où « l'antipathie entre les caractères français et espagnol » s'accusait avec force, aux XVIe et XVIIe siècles? Et, d'autre part, ce qui nous attire depuis quelque temps vers les œuvres russes, scandinaves, anglaises, n'est-ce point l'originalité que nous y voyons ou croyons y voir? Ce n'est point toujours nous que nous

1. « Cette grande et curieuse littérature espagnole est originale, profondément originale, à quelques égards la plus originale peut-être des littératures de l'Europe moderne; mais, par un inévitable retour, et comme en payement d'une originalité qu'elle ne doit pas moins à son orgueilleux isolement du reste du monde qu'à sa vertu naturelle, elle est si spéciale qu'elle ne convient qu'à l'Espagne. » F. Brunetière, *Études critiques*, III, p. 89.

Digitized by Google

cherchons chez autrui; nous aimons aussi ce qui nous distrait de nous-mêmes, ce qui nous donne une sensation rare, une interprétation nouvelle de la vie ou des choses. Or, c'est la nôtre trop souvent que nous retrouvons chez certains écrivains de la Péninsule, qui, par je ne sais quelle défiance d'eux-mêmes, se mettent avec trop de modestie à l'école de l'étranger. Ceux-là seuls qui s'en sont affranchis, et sont restés eux-mêmes, s'imposent vraiment à notre estime et à notre admiration.

Au surplus, cela est vrai à toutes les époques de la littérature : ce fut le démon intérieur, l'inspiration libre de toute contrainte, dédaigneuse de toute imitation, qui, de la *Célestine* au *Don Quichotte*, du *Libro de Buen Amor* aux comédies de Lope et aux drames de Calderón, enfanta les chefs-d'œuvre. Dans ses grandes créations, la littérature, en Espagne, est une improvisation perpétuelle. « Ici, dit le mieux informé des critiques, la force s'est toujours manifestée par l'abondance : au lieu de se concentrer en une œuvre maîtresse, elle s'éparpille à l'infini. Tout Espagnol, dans la science, dans l'art, et jusque dans la vie politique, est, par essence, un improvisateur[1]. » Et M. Ángel Ganivet, répétant, sous une forme humoristique, à peu près la même chose, constate que le sort de cette improvisation dépend le plus souvent du hasard : « Chaque fois qu'un Espagnol de bonne souche prend la plume, le pinceau ou quelque autre instrument du travail artistique, on peut être sûr, sans crainte d'erreur, qu'il est également prêt à créer un chef-d'œuvre, ou à enfanter quelque monstre ridicule, *algún estupendo mamarracho.* » — Pourquoi cela? C'est sans doute que ni l'imagination, cette maîtresse d'erreur, ni la fantaisie du moment, ni la sensibilité la plus raffinée comme la passion la plus exaltée, ni enfin l'abondance jaillissante du verbe intérieur, si elles peuvent, en une heure fortunée, réaliser dans le cerveau, dans l'âme de l'artiste, son rêve de beauté, ne sauraient cependant se suffire long-

1. Menéndez Pelayo, *Discours sur Raimond Lull*, p. 16.

Digitized by Google

temps à elles-mêmes. Que l'exaltation tombe, que l'inspiration s'évanouisse, l'artiste demeure sans règle, sans soutien, sans force : l'auteur du *Don Quichotte* est aussi celui du *Persiles*. Il n'a manqué peut-être à tant d'esprits si heureusement doués que ces qualités vulgaires et médiocres de méthode et de logique, que cette discipline de la pensée philosophique, cette étude patiente de la vérité psychologique et morale, que d'autres ont acquises par un effort naturellement antipathique aux improvisateurs. En somme, cette littérature si brillante, si fine, si ingénieuse, admirable d'abondance et d'harmonie, manque un peu de philosophie et peut-être de profondeur : cette seule qualité lui fut trop parcimonieusement mesurée; son défaut se fait sentir partout. Aussi y a-t-il quelque vérité dans cette autre pensée d'un auteur également espagnol : « La littérature du nord tire ses beautés de tout ce qui est intime, profond, douloureux dans le cœur humain, tandis que celle du midi considère la vie comme un magnifique festin, et cherche à amuser l'imagination, à captiver les sens par la peinture de tout ce qui est merveilleux, doux ou surprenant[1]. » Ce jugement, trop absolu, aurait besoin sans doute d'atténuations; mais, sous une forme un peu sommaire, il indique bien du moins et l'attrait qu'offre cette curieuse et pittoresque littérature espagnole, et aussi ce que l'on regrette parfois de n'y point trouver. Faut-il s'étonner, après tout, que, dans le cortège des Fées qui déposèrent leurs dons sur son berceau, quelqu'une ait manqué ?

1. Fermín Gonzalo Morón, *Ensayo histórico-filosófico sobre el antiguo teatro español*, 1843.

Digitized by Google

INDEX ALPHABÉTIQUE[1]

A

Abarbanel. — V. León l'Hébreu.
Abenamar. — V. López Pelegrín (Santos).
Abencerraje y Jarifa (*Roman d'*), 172.
Aben Daud. — V. Juan de Séville.
Abril (Pedro Simón), **261**, 262.
Abubeker Ben Tofaïl, 15.
Acebal (Francisco), **487**.
Acevedo (Dr Alonso de), 224.
Acosta (José de), **240**.
Acuña, 128.
Acuña (Hernando de), **158**, 163.
Aguilar (Gaspar de), 305, **306**.
Aguilar (Plácido de), 324.
Aguilera (Ventura Ruíz), **455-456**.
Aguiló, M. 139n.
Agreda (Diego de), **282**.
Agustín (Antonio), 403.
Alarcón (Juan Ruíz de), 284, 321, **328-330**, 348.
Alarcón (Pedro Antonio de), 379 **473-474**.
Alas (Leopoldo), *Clarín*, **484**, 495.
Albéric de Besançon, 41.
Albornoz (Gil de), 56, 77, 114.
Alcalá (Alfonso de), 364, **365**.
Alcalá Galiano, 415, 416, 441.
Alcázar (Baltasar de), 205, **206**.
Alcover (Juan), 458.
Aldrete (Bernardo de), 262, 403.
Aldrete (Pedro), 219.
Alejo (Fernández), 97.
Alemán (Juan Fernández), 97.
Alemán (Mateo), **290-292**.
Alexandre (*Poème d'*), ~~35,~~ 37, **40-42**, 43, 79, 403.
Alfonso X, *El Sabio*, 23, 41, 50, 51, 57, **58-63**, 72
Alfonso (Pedro) (Moséh Sefardi), 72.
Alharizi (Juda), 15.
Aliaga, 284.
Alonso (Agustín), 226.
Alonso de Cartagena, 114, 126, 129, 133.

1. Sauf quelques exceptions, cet index ne contient que les noms des écrivains espagnols, à l'exclusion des noms de personnages purement politiques, des écrivains de l'antiquité ou étrangers, et des éditeurs ou imprimeurs. — Lorsqu'un auteur porte plusieurs noms ou *apellidos*, ce qui est le cas ordinaire en Espagne, on a choisi le plus usité et l'on a mis souvent un renvoi à l'autre. Les chiffres en caractères **gras** indiquent le passage principal où il est traité d'un auteur. Les titres d'ouvrages sont en *italiques*.

Digitized by Google

Alonso de Madrid, 245.
Alonso de Toledo, 115.
Alpuente (Romero), 415.
Altamira (Rafael), **493.**
Álvarez (Alfonso). — V. Villasandino.
Álvarez de Paz, 245.
Alvarez (Manuel), 368.
Alvarez (Miguel de los Santos), **419.**
Álvarez de Toledo (Fernando), 231.
Álvarez de Toledo (Gabriel), 371.
Álvarez de Toledo (Ignacio), 372.
Álvarez Quintero (Serafín et Joaquín), 334, 380, **469.**
Alventosa (Pedro de), 232.
Amadis de Gaula (*Le Roman d'*), 88, **135-139,** 142, 247, 286.
Amador de los Ríos (José). — V. Ríos.
Amescua. — V. Mira de Mescua.
Amigo (Pedro), 50.
Anales Toledanos (*Los*), 58.
Anaya (González), 488.
Ancheta (Miguel de), 149.
Anchieta, 97.
Andrada (Pedro de), 221.
Andrade (O.-V.), 460.
Andrés (le P. Juan), 405.
Andueza, 438.
Andújar (Juan de), **113.**
Ángeles (Fr. Juan de los), 245, **253,** 264.
Angulo y Pulgar (Martín de), 212, 263.
Anséis de Carthage (*Chanson d'*), 27.
Antonio (Nicolás), 292, 360, 403, 404.
Añorbe (Tomás de), **357,** 375.
Aparici, 449.
Aparicio (Ciges), 487.
Apolonio (*El libro de*), 35, 36, **43-44,** 45, 46.
Apraiz (Julián), 495.
Arana, 369.
Arbós, 449.
Arcía (Andrés A.), 460.
Arcipreste de Hita. — V. Ruíz (Juan).
Arcipreste de Talavera.— V. Martínez de Toledo (Alfonso).
Arenal (Concepción), **491-492.**
Argensola (Bartolomé de), 205, **216-218,** 237, 264, 284.
Argensola (Lupercio de), 192n, 205, **216-218,** 309.
Argote (Luis de). — V. Góngora.
Argote de Molina, 116.
Argüelles, 415, 441.
Arguijo (Juan de), **216.**
Arias Pérez (Pedro), 168.
Aribau (Carlos), 443, 459.
Arjona (Manuel María de), 395, 397, 398.
Armand de Crémone, 61.
Armesto y Osorio, 401.
Arnau, 469.
Arnaud (Daniel), 22.
Arolas (Juan), **423.**
Arriaza, 413.
Arrieta, 281.
Arteaga (Esteban), 405.
Arteche (José Gómez de), 492.
Artieda (Andrés Rey de), 232, **304-305.**
Asensio de Toledo (José María), 495.
Asquerino, 429.
Astrée (*Roman de l'*), 189.
Aurispa, 98.
Avellaneda (*Le Licencié* Alonso Fernández de), **283-284,** 443.
Avellaneda (Mme Gertrudis Gómez de), 429, 431, **435,** 461.
Avempace, 15, 244.
Avendaño (Francisco de), **198-199,** 301.
Averroes, 15, 244.
Aversó, 102.
Ávila (Juan de), **246,** 249, 264.

Digitized by Google

Ávila y Zúñiga (Luis de), **174-175.**
Avicebrón (*Salomón Gabirol*), 15, 244.
Ayala (Adelardo López de), 433, 461, **463-464.**
Ayala (Interián de), 372, 384.
Ayala (López de), 377.
Ayala (Pero López de), 35, 71, 76, **82-86,** 104, 110, 114, 115.
Ayguals de Izco, 435.
Ayora (Gonzalo de), **132.**
Azcárate (Gumersindo), 490, **492.**

B

Bacallar (Vicente, Marquis de San Felipe), **372.**
Badajoz (Juan de), 149.
Baena (Juan Alfonso), **112.** — V. de plus *Cancionero de B.*
Balaguer, 459.
Balart (Federico), **457,** 495.
Balbuena (Bernardo de), 211, **226,** 270, 396.
Balmes (Jaime Luciano), **440,** 489.
Bancés. — V. Candamo.
Báñez (Domingo), 262.
Baquero (Gómez de), 499.
Barahona de Soto (Luis), 211, **231,** 267, 498.
Barbero (Francisco Sánchez), **392,** 415.
Barbieri (Asenjo), 143ⁿ, 145ⁿ.
Barcia (González A.), 175ⁿ.
Barlaam et Josaphat (*Le*), 72.
Barnuevo Peralta, 372.
Baroja (Pío), **486-487.**
Barreda (Francisco de), 325.
Barrientos (Alamos de), 243.
Barrionuevo (Martínez), **488.**
Barrios (Miguel de), 356.
Barth (Gaspar), 267.
Bartolomé de los Mártires, 249.
Bartolomé de Medina (Fray), 250.
Bartrina (Joaquín María de), 457.
Barzizza, 98.
Bayer (Francisco Pérez), 360ᵉ, 386, **402,** 405.
Bayeu, 369, 387.
Beaumont (Jean de), 120.
Becerra (Gaspar), 149.
Bécquer (Gustavo Adolfo), **450-451.**
Belmonte Bermúdez (Luis de), **332.**
Bello (Andrés), 460.
Bellver, 449.
Ben Ezra, 15.
Benavente, 356.
Benavente (Jacinto), **467.**
Benegasi y Luxán, 372.
Beneito (Miguel), 305, 306.
Benlliure, 449.
Benot (Eduardo), 495.
Benoît de Sainte More, 71.
Berceo (Gonzalo de), 35, **36-39,** 40, 42, 50, 62, 403.
Berragüe (Pedro de). — V. *Doctrina Cristiana.*
Bermúdez (Ceán), 387.
Bermúdez (Jerónimo), **308-309.**
Bermúdez de Castro (José et Salvador), **423,** 440.
Bernáldez (Andrés), 130, **132.**
Bernard (1ᵉʳ évêque de Tolède), 17.
Bernardo del Carpio, 24, 26, 171.
Berruguete (Alonso), 149.
Berruguete (Pedro), 97.
Biedma (Doña Patrocinio de), 435.
Blanco (González), 459, 499.
Blanco García (Le P. Francisco), 495.
Blanco-Withe (José María), 395, 396, 398, 412, 413.
Blasco (Eusebio), 438, **468,** 485.
Blasco Ibáñez (Vicente), **486.**
Blay, 449.

Digitized by Google

Bleda (Fray Jayme), 242.
Bobadilla (Bernardo González de), 269.
Bofarull, 459.
Böhl de Faber, 442, 443.
Boil (Carlos), **306.**
Boleo y Castro (Martín), 231.
Bonilla de Baeza (Alonso), **216.**
Bonilla y San Martín, **499.**
Bonium (*Le*), **73.**
Borao (Jerónimo), 495.
Borgoña (Juan de), 97.
Borja (San Francisco de), 245.
Boscán Almogaver (Juan), 95, 111, 153, **154-155,** 157, 159, 160, 195, 245.
Botelho (Miguel), 270.
Botello Moraes. — V. Moraes Botello.
Botero, 358.
Bravo (Ceferino Suárez), 485.
Bravo (Fr. Nicolás), 225.
Bravo (González), 441.
Bravo (Suárez), 456.
Bretón de los Herreros (Manuel), 426, **430-431,** 461.
Brunetto Latini. — V. Latini (Brunetto).
Bueno (Manuel), 499.
Burgos (Javier de), 468.
Burriel (Andrés Marco), 405.
Buscón (*Le*), **293-294.**

C

Caballero (Fermín), 438.
Caballero (Fernán). — *Cecilia Böhl de Faber*, **471-472,** 474.
Cabanyes (Manuel de), 422.
Cabello (Alonso), 218.
Cabezas, 369.
Cabrera (Fray Alonso de), **265.**
Cadalso (José de), 368, 377, **384-385,** 388.
Calderón (Agustín), 218.
Calderón (Juan Antonio), 218.
Calderón (Serafín Estébanez). — *El Solitario*, **436,** 437, 492.
Calderón de la Barca (Pedro), 314, 316, 321, 328, **342-352,** 374, 376, 429, 496, 498.
Calila et Dimna (*Traduction espagnole du*), 72.
Camargo (Hernando de), 225.
Camerino, 283.
Caminero, 489.
Campillo (M. del), 476.
Campillo (Narciso), **457.**
Campión (Arturo), **485,** 493.
Campoamor (Ramón de), **451-453,** 476.
Camprodón (Francisco), 461, **462,** 468.
Canalejas, 489.
Cáncer y Velasco (Jerónimo), 341, 356.
Cancionero de Ajuda, 50.
Cancionero de Álvarez Gato, 100.
Cancionero de Baena, 52, **100,** 110, 111.
Cancionero Colocci-Brancuti, 136.
Cancionero Fernández de Constantina, 101.
Cancionero Fray Iñigo de Mendoza, 100.
Cancionero general, **101.**
Cancionero Gómez Manrique. — V. Gómez Manrique.
Cancionero Jorge de Montemayor, 100. — V. Montemayor.
Cancionero Juan del Encina. — V. Encina.
Cancionero de Londres, **101.**
Cancionero de Montesino, 100.
Cancionero de Montoro.—V. Montoro.
Cancionero de obras de burlas provocantes á risa, **101,** 123.

Digitized by Google

Cancionero de Oñate-Castañeda, 101.
Cancionero de Pedro Manuel de Urrea, 100.
Cancionero de Resende, 52, **101-102.**
Cancionero de Saragosse, 101.
Cancionero de Stúñiga, **101,** 113.
Cancioneros du Vatican, 50, 51.
Candamo (Francisco Antonio de Bancés), 341, **355-356.**
Cano (Alonso), 149, 150, 336.
Cano (Leopoldo), **466-467.**
Cano (Melchor), 187, 249, 262, 264.
Cánovas del Castillo (Antonio), 445, 490, **492.**
Cantares de Gesta, **28-29.**
Cantoral (Jerónimo de Lomas), 210.
Cantigas (*Las*), **62-63.**
Cantigas de Santa María, 50.
Cañete (Manuel), 195, 443, **495.**
Cañizares (José de), **356,** 375.
Capmany (Antonio de), 404.
Carbonero (Moreno), 449.
Cárdenas (Francisco), **491.**
Carducho (Vicente), 234.
Carmona (Salvador), 369.
Carnicero, 369.
Caro (Eusebio), 460.
Caro (Rodrigo), 205, **218,** 221.
Carranza, 262.
Carreño, 336.
Carrillo y Sotomayor (Luis de), **213,** 218.
Carrión (Miguel Ramos), 468.
Cartagena, **126.**
Cartulaires de Silos, de Sahagún, etc., 10.
Carvajal ou Carvajales, 113.
Carvajal (Luis de), 262.
Carvajal (Luis del Mármol), **242.**
Carvajal (Doña Mariana de), **363.**
Carvajal (Miguel de), 196, 198.
Carvajal (Rodrigo de Robles), 218.
Casado, 449.
Casal (Julián del), 460.
Casanovas, 369.
Casas ou Casaus (Bartolomé de las), **175.**
Cascales (Francisco de), 212, 263.
Casiri, 403.
Castelar (Emilio), 452, 489, **490.**
Castel-dos-Rius (marquis de), 372.
Castellanos (Pedro de la Vezilla), **225.**
Castiglione, 155, 245.
Castillejo (Cristóbal de), **162-163,** 198, 269.
Castillo (Andrés del), 364.
Castillo (Bernal Díaz del), **176.**
Castillo (Hernando del). — V. *Cancionero general.*
Castro (Adolfo de), **443.**
Castro (Alonso de), 262.
Castro (Antonio Francisco de), 384.
Castro (Federico de), 489.
Castro (Felipe de), 369.
Castro (Fernando de), 489.
Castro (Francisco de), **356,** 375.
Castro (Francisco de Paula), 395.
Castro (León de), 250.
Castro de Murguía (Doña Rosalía), 435, 460.
Castro (Rodríguez de), 404.
Castro y Bellvis (Guillén de), 34, 173, 274, 302, 305, **307-308.**
Catalina (Severo), **457.**
Caveda, 460.
Cavia (Mariano de), 491.
Caxés (Juan), 332.
Celestina (*La*). — *Comedia de Calixto y Melibea*, 69, 78, 82, 120, 127, 138, **139-143,** 183, 192, 198, 286, 302.
Celestina (*Segunda Comedia de*), 185.
Centón epistolario (*Le*), **117.**
Ceo (Doña Violante de), 341.

Digitized by Google

Cepeda (Joaquín Romero de), 210, **302.**
Cerdá y Rico (Francisco), 311n, **402.**
Cernadas de Castro (Diego Antonio), 384.
Cervantes (Alonso de), 125.
Cervantes (Miguel de C. Saavedra), 74, 139, 142, 163, 182, 202, 215, 225, 226, 231, 235, 236, 254, 259, **267-268, 273-290,** 300, 305, 308, 309, 360, 375, 376, 377, 443, 498, 499.
Cervantes de Salazar (Francisco). — V. Salazar.
Céspedes (Pablo de), 150, **234.**
Céspedes y Meneses (Gonzalo), **297.**
Cetina (Gutierre de), **160-161,** 163, 303.
Chanson de Roland (La), 21, 30, 32, 33.
Chronique d'Ayala, 69.
Chronique du Cid de 1512, 116.
Chronique dite du Maure Rasis, **69,** 114.
Chronique latine du pseudo-Turpin, 26.
Chronique des Vingt Rois, **69.**
Cifar (El Caballero), **74-75.**
Cienfuegos (Nicasio Álvarez), 378, 390, **392,** 393.
Cisneros (Antonio), 301.
Cisneros (Francisco Ximénez de), 95, 96.
Cladera, 388.
Clavijo y Fajardo, 376, 404.
Clemencín (Diego), 442.
Coçar, 303.
Codera (Francisco), **493-494.**
Codex Salmasianus, 10.
Coello (Antonio), **354.**
Coello Sánchez, 150, 269, 336.
Colmeiro (Manuel de), **491.**
Coloma (Carlos), **243.**
Coloma (Juan de), **224.**
Coloma (Le Père Luis), **478.**
Colonia (Juan de), 97.
Columna (Juan de), 115.
Coll y Vehí (José), 494.
Collado (Casimiro), 458.
Comella (Francisco), 319, 378.
Conceptisme (Le), **212-215.**
Conquista de Ultramar (Gran), **70-71.**
Conti (J.-B.), 403.
Contreras (José), 487.
Cooper (Emilio Pacheco), 460.
Coplas de Mingo Revulgo, **129,** 132.
Coplas de la Panadera, **128.**
Coplas del Provincial, **128.**
Corbacho (El), 69, **119-120.**
Cordero (Jacinto), 332.
Corelas ou Corella (Alfonso López de), 165.
Coronado (Doña Carolina), 435.
Coronel y Arana (María). — V. María de Jesús de Agreda.
Corral (Gabriel de), 270.
Corral (Pedro del). — V. *Crónica Sarracena.*
Correas (Gonzalo), 263.
Cortereal (Jerónimo), 226.
Cortés, 378.
Cortés (Donoso), marquis de Valdegamas, 422, **441,** 489.
Cortés (Hernán). **176,** 456.
Cortés (Juan), 193.
Cortés (Juan Lucas), 360.
Cortina (Gómez de la), 442.
Cortina (Manuel de la), 441.
Costa (Joaquín), **492.**
Costa Rica (da), 460.
Cota (Rodrigo de), **127,** 128, 140.
Cotarelo y Mori (E.), **498.**
Covarrubias (Alonso de), 149.
Covarrubias (Juan de), 234.
Covarrubias y Horozco (Sebastián de), 262.
Crisolora, 98.
Crónica de D. Álvaro de Luna, **116.**

Digitized by Google

Crónica de España (Primera), 24, 34, 61 et note.
Crónica general de España, 23, **60-61**, 65, 70, 116, 129, 172, 174 (*Edit. de 1344*, **69**, 116).
Crónica de Juan II, 114, **116**, 130.
Crónica del Rey D. Rodrigo con la destruyción de España, **114**.
Crónica rimada de Alfonso Onceno. — V. *Poema de A. O.*
Crónica rimada del Cid, 24, **33-34**. — V. de plus *Chronique du Cid de 1512*.
Crónica sarracena. — V. *Crónica del Rey D. Rodrigo*, etc.
Crónica Troyana, **71**.
Cruz (Ramón de la), 334, **379-380**, 442, 468, 498.
Cubas (Marquis de), 449.
Cubells (Martínez), 449.
Cubillo de Aragón (Álvaro), 341, **354**.
Cuellar (Jerónimo de), 356.
Cuellar (Juan Martínez de), 363.
Cuervo (José Rufino), **497**.
Cuestión de Amor (La), 134.
Cueto (Leopoldo Augusto de), marquis de Valmar, 443, 495.
Cueva (Juan de la), 173, 198, 225, **235**, **301-302**.
Cuevas (Francisco de las), 270.
Curial y Guelfa (Roman de), **139**.
Curros (Enríquez), 460.

CH

Chabas (Roque), 493.
Chacón (Pedro), 262.
Chocano (José Santos), 460.
Churriguerra, 337, 369.

D

Dalmau (Luis de), 97.
Damián Álvarez, 220.
Damián Rodríguez de Vargas, 225.
Damián Forment, 149.
Damián de Vegas (Fray), 210.
Dante, 22, 58, 103, 104, 105, 107, 111, 127.
Danvila (Alfonso), **488**.
Danvila (Manuel), 493.
Danza general en que entran todos los estados de gente, 89, **90**.
Darío (Rubén), **459**.
Dávalos (Francisco), marquis de Pescara, 197.
Dávila (Gonzalo), 113.
Dávila (Juan), 224.
Delgado (Sinesio), 468.
Depping, 169, 443.
Diablo Predicador (El), 332, 354.
Diamante (Juan Bautista), **354-355**
Diana (la) de Montemayor, 164, **187-189**, 190, 266.
Díaz (Alonso), 225.
Díaz de Benjumea, 495.
Díaz Gámez (Gutierre), **116**.
Díaz (Juan), 185.
Díaz (Nicomedes Pastor), **421-422**, 429, 435.
Díaz (Núñez y). — V. Núñez y Díaz.
Díaz Rodríguez (Manuel), 460, 488.
Díaz de Toledo (Pero), 106.
Diccionario de Autoridades (El), 370.
Dicenta (Joaquín), **467**.
Diego el Tañedor, 123.
Díez (Antonio), **198**.
Diez Mandamientos (Los), 58.
Dionis, 51.
Disciplina clericalis (La), **72**.
Disputación del alma y el cuerpo, **47**.
Doctrina Cristiana (La), 89.
Dolopathos (Le), 72.
Domingo González.—V. González.
Donoso (José), 337.
Dormer, 237.
Duarte de Brito, 101.
Dueñas (Juan de), 113, 245.

Digitized by Google

Duque de Estrada (Diego), **297-298.**
Durán (Agustín), 33*, 167, 169, 442.
Durán Vivas (Fr.), 224.
Duro (Cesáreo Fernández), **493.**

E

Echegaray (Carmelo de), 493.
Echegaray (José), 433, 448, **465-466.**
Echegaray (Miguel), **468.**
Egas (Antonio), 149.
Egas (Enrique), 97, 149.
Eguílaz (J. A.), 489.
Eguílaz (Luis Martínez de), 433, 461, **463.**
Eguílaz y Yanguas (Leopoldo), 494.
Encina (Juan del), 97, 100, 140, **143, 145,** 187. 194, 195, 199, 300.
Enciso (Diego Jiménez de), **330,** 341.
Enciso (López de), 269.
Enciso y Monçón, 224.
Enríquez (Andrés Gil), 332.
Enríquez del Castillo (Diego), 130, **131.**
Ercilla y Zúñiga (Alonso de), 206, 210, 226, **228-230,** 269.
Escalante (Amós de), 435, **458.**
Escalante (Eduardo), 380, 468.
Escobar, 168.
Escobar (Luis de), **165.**
Escoiquiz, 388.
Escosura (Patricio de la), 421, 429, 434.
Eslava (Antonio de), **272.**
Espinel Adorno (Jacinto de), 270.
Espinel (Vicente Martínez), 210, 234, **294-295.**
Espino (José Fernández), 495.
Espinosa (Nicolás), 231.
Espinosa (Pedro de), 216, 218.
Espronceda (José de), 413, **418-419,** 421, 422, 434, 448.
Esquilache (Francisco de Borja, prince d'), 205, **220,** 226.
Estala (Pedro), ou *Ramón Fernández*, 403.
Estella (Fray Diego de), 245, **253.**
Estoria de España. — V. Crónica general.
Estoria de los Godos, **59.**
Estremera, 468.
Evía, 341.
Eximenis (Fray Francesch), 119.
Eximeno (Antonio), 405.

F

Fadrique (Don), 63, 72.
Faria y Sousa, 212.
Febrer (Andreu), 95.
Feijóo (Benito Jerónimo,) 384, **400-401.**
Felipe IV, 332.
Felipe (Marquis de San). — V. Bacallar (Vicente).
Feliú y Codina (José), **467.**
Fernán González (Poema de), 28, 35, **42-43.**
Fernández (Lucas), 187, **196.**
Fernández (Martín et Garcí), 97.
Fernández (le Père), **389.**
Fernández (Ramón). — V. Estala.
Fernández (Sebastián), 198.
Fernández (Toribio), 186.
Fernández y González (Francisco), **493.**
Fernández y González (Manuel), **435, 461-462.**
Fernández Guardia (Ricardo), 460, 488.
Fernández Guerra (Aureliano), 429, 432, 443, 461.
Fernández Pacheco (Juan Manuel), marquis de Villena, 370.
Fernández de Velasco (Pedro), comte de Haro, 116.
Ferrari (Emilio), **457-458,**

Digitized by Google

Ferrán Manuel de Lando, **112-113.**
Ferrandes. — V. Ferrus (Pero).
Ferrández de Jerena (Garcí), 91, **110.**
Ferreira, 308.
Ferreiro (Antonio López), 493.
Ferrer (Vicente), 264.
Ferrer de Cardona, 306.
Ferrer del Río (Antonio), **440.**
Ferrer y Codina, 469.
Ferreras (Juan de), 384, **400.**
Ferrus (Pero), 91, **110.**
Ferruz, 195.
Figueroa (Cristóbal Suárez de), **255**, 270, 283.
Figueroa (Francisco de), 205, **206,** 267, 269.
Figueroa (Marquis de), **484.**
Figueroa (Pardo de, Dr Thebussem), 476, 495.
Fita (Le P. Fidel), **494.**
Flandes (Juan de), 97.
Flores (Antonio), 435, 438.
Flores y Arenas (Francisco), 430.
Flores de Filosofía, **73.**
Flórez (Le P. Enrique), **401.**
Fonseca, 245.
Fonseca (Antonio de), 156.
Forner (Juan Pablo), 378, **390.**
Fortuny, 449, 473.
Fox Morcillo (Sebastián), 261.
Frontaura (Carlos), 468, **484.**
Fuente (Miguel de la), 245.
Fuente (Vicente de la), 247n, 248.
Fuentes, 303.
Fuentes (Alonso de), 168.
Fuero d'Avilés, 10.
Fuero d'Oviedo, 10.
Fuero Juzgo, 10, 13, 48, 59.

G

Gabirol (Salomón). — V. Avicebrón.
Galdós. — V. Pérez Galdós (Benito).
Galíndez de Carvajal, 116.
Gallardo (Bartolomé J.), 190, 413, 415, **442.**
Gallego (Juan Nicasio), 388, 392, **398-399,** 424.
Gallegos, 97.
Gallegos, 192n.
Gallegos, 232.
Gamazo, 490.
Ganivet (Ángel), **484-485.**
Garay (Blasco de), 182.
Garcés (Gregorio), 404.
García (Justo), 412.
García (Manuel), 369.
García (Marcos), **363.**
García de la Huerta (Vicente Antonio), **378,** 390, 394.
García de Santa María (Álvar), 116.
Garcilaso de la Vega, 95, 104, 154, **155-157,** 181, 187, 188, 206, 208, 210.
Garcilaso de la Vega (*l'Inca*), 240, 244.
Gareli, 415.
Garrido, 456.
Gaspar (Enrique), **467.**
Gato (Juan Álvarez), **124.**
Gaudí, 449.
Gautier de Coincy, 22, 38.
Gautier de Lille (ou de Châtillon), 41.
Gayangos (Pascual de), **493.**
Gelmírez (Diego), 17.
Gener (Pompeyo), 495.
Gesta romanorum, 44.
Gil (Enrique), **422,** 434.
Gil (Martín), 488.
Gil (P.), 45n.
Gil (Rodolfo), 487.
Gil y Zárate. — V. Zárate.
Giner de los Ríos, 489.
Gisbert, 449.
Godínez (Felipe), 332.
Gómara (Francisco López de), **176.**

Digitized by Google

Gómez, 438.
Gómez (Antonio Enríquez), 224, 356, **362-363.**
Gómez García, 50.
Gómez de Cibdareal (Fernán), **117.**
Gómez Manrique. — V. Manrique.
Gómez (Pedro), 64, **87.**
Góngora (Luis de Argote), 109, 189, 202, 205, **211-212,** 232, 253, 263, 272, 328, 358, 374, 397, 457.
Gongorisme (le), **212-215.**
González (Fray Ceferino), 489.
González (P. Diego Tadeo), **389.**
González (Domingo), 15.
González (Esteban), **364.**
González (Nicolás), 71.
González Pedroso. — V. Pedroso.
González de Castillo (Juan Ignacio), **380,** 468.
González de Clavijo (Ruy), 116.
González de Mendoza (Pero), 91.
Gorostiza (Manuel Eduardo de), **430.**
Goya, 369, 379.
Gracián (Baltasar), **259-260,** 215, 264, 358.
Gracián (Jerónimo), 245.
Granada (Luis de), 187, 245, **248-250,** 252, 264.
Granja (Comte de la), 372.
Grandmontagne (Francisco), 460, 488.
Gregoria de Santa Teresa (Sor), 372.
Grilo (Antonio), **457.**
Grimaldus, 37.
Grimm (Jacob), 169, 442.
Grosseteste (Evèque), 47.
Guas (Juan), 97.
Guerra Moreno, 415.
Guerres civiles de Grenade, 172.
Guevara (?). — V. *Sepulcro de amor.*
Guevara, 303.
Guevara (Antonio de), **177-179,** 180.
Guevara (Luis Vélez de). — V. Vélez de Guevara (Luis).
Guevara (Pero Vélez de), 110.
Guido delle Colonne, 71, 83, 115.
Guimerá, 469.
Guiniforte, 98.
Gutiérrez (Antonio García), **428.**
Gutiérrez. — V. Rufo (Juan).
Gutiérrez de la Vega, 83n.
Guzmán de Alfarache (la vida y hechos del pícaro). — V. Alemán (Mateo).
Guzmán (Juan de), 262.
Guzmán (Fernán Pérez de). — V. Pérez de Guzmán.
Guzmán (Francisco de), 125, 234.
Guzmán (Hernán Núñez de). — V. Núñez de G.
Guzmán (Luis de), 57.

H

Haro (D. Luis de), 163.
Hartzenbusch (Juan Eugenio), 232, 325n, 407, **427-428,** 430, 431.
Haya (Rodrigo et Martín), 149.
Hazañas y la Rúa (Joaquín), **498.**
Heredia (José María de), 176, 460.
Hermida, 388.
Hermosilla (Gómez), 389, 415, 442.
Hernández (Gregorio), 149.
Hernández (Jerónimo), 149.
Hernández Blasco (Francisco), 224.
Hernando del Pulgar. — V. Pulgar (Hernando).
Hernando de Talavera (Fr.), 251.
Hernaut de Belaunde (Poème de), 28.
Herrera (Antonio), 243.
Herrera Barnuevo, 337,
Herrera (Fernando de), 157, 197, 202, 205, **208-210,** 211, 212, 216, 268, 397.

Digitized by Google

Herrera (Francisco), 150, 336.
Herrera (Juan de), 149.
Herrero (Sebastián), 438.
Hervás (Dr José Gerardo de), **374.**
Hervás y Panduro (Lorenzo), **402.**
Hidalgo, 168.
Hidalgo (Félix María), 396, 403.
Hinojosa (Eduardo de), **492.**
Historia del Príncipe Erasto, 72.
Historia de los Siete Sabios, 72.
Hita (Ginés de), 210.
Hita (Rodríguez de), 369.
Hojeda (Le Maestro Diego de), **223.**
Hontañón (Juan Gil et Rodrigo Gil de), 149.
Horozco (Sebastián de), 195.
Hoyos (Antonio), 448.
Hozes y Córdova (Gonzalo), 211.
Huarte (Juan), **261.**
Huerta (Vicente Antonio García de la).—V. García de la Huerta.
Huete (Jaime de), **198.**
Hugalde (Nicolás), 442.
Hurtado (Antonio), 435, 454, **456-457.**
Hurtado (Luis), 195, **196.**

I

Ibáñez de Rentería, 391.
Ibáñez de Segovia (Gaspar). — V. Mondéjar (Marquis de).
Iglesias (Ignacio), **469.**
Iglesias (José), **389-390.**
Imperial (Francisco), 91, **111,** 113, 114.
Inés de la Cruz (Sor), 341.
Infierno de Amor (*El*), 105.
Iriarte (Juan de), 374, 402.
Iriarte (Tomás de), 377, 384, 389, 390, **391.**
Isidore de Séville, 10, 14, 41, 46, 83, 84.
Isla (le P. Francisco de), 265 397, 405, **406-408.**
Isturiz, 413.

J

Jacobo (*El de las Leyes*), 62.
Jaime I (El Conquistador), 18, 57.
Jaime Conesa, 71.
Jaufré de Foxa, 57.
Jaufré Rudel, 22.
Jáuregui (Juan de), 205, 212, **220.**
Jehuda Ha Levi, 15.
Jérez (Francisco de), 176.
Jiménez (Juan Ramón), **459.**
Jiménez de la Espada, 116n.
Jiménez de Rada (Rodrigo), 59, 60.
Jiménez de Urrea (Jerónimo), **163,** 184, 186.
Jiménez de Urrea (Pedro Manuel), **127.**
Jofré de Loaysa, 61.
Jordán (Lucas), 336.
Jordi de Sant Jordi (Mossén), 95, 106.
José (*Poema de*), 35, **44-45.**
Jovellanos (Gaspar Melchor de), 348, 368, 377, 384, **385-387,** 388, 390, 392, 393, 412.
Juan de Andújar. — V. Andújar.
Juan de Ávila. — V. Ávila.
Juan de los Ángeles. — V. Ángeles.
Juan de la Concepción, 372.
Juan de la Cruz (San), ou Juan de Yepes — 245, **246.**
Juan Manuel. —V. Manuel (Juan).
Juan el Poeta (ou de Valladolid). **113,** 123.
Juan de Séville (Aben Daud), 15.
Juda Alharizi, 15.
Juni (Juan de), 149.
Juvera, 123.

Digitized by Google

L

La Barrera, 495.
Labra (Rafael María de), 490.
La Canal (Le P. José de), 401.
Lafuente (Modesto), *Fray Gerundio*, 439, 440.
La Fuente (Vicente de), **492.**
Laínez (Pedro), 267.
Lamberto (Alfonso), 284.
Lampérez (Mme Blanca de los Ríos de), **485.**
Lampérez (Vicente), 449.
Lando, 91.
La Roldana, 336.
Larra (Mariano de) *Fígaro*, 111, 420, 434, 437, **438-439,** 468.
Larramendi (Le P. Manuel de), **402.**
Larrañaga, 468.
Lassala, 378.
La Salle, 98.
Latini (Brunetto), 41, 58, 60, 64, 87.
Laverde (Ruíz), 489.
Laynez (Diego), 262.
Lazarillo del Manzanares (*El*), 193.
Lazarillo, de Juan Luna (*El*). — V. Luna.
Lazarillo de Tormes (*Vida de*), 190, 192, **193,** 363.
Lebrija, 129.
Ledesma (Alonso de), 205, **216-217.**
Leiva (Francisco de), 356.
León l'Hébreu, **244-245.**
León (Fr. Luis de), 205, **207-208,** 245, 248, **250-252,** 264, 389.
León y Mansilla, 372.
Lewis, 394.
Lex romana Visigothorum, 10.
Leyenda de los siete infantes de Lara, **23,** 272.
Libro de Buen Amor, 84 (pour étude complète, V. Ruiz).
Libro de Condubete, 72.
Libro de los engannos é assayamientos de las mujeres, **72.**
Libro de los buenos Proverbios, **73-74.**
Libro de los tres Reyes de Oriente, **46.**
Libro de los doce Sabios, **73.**
Libro de la Saviesa, **73.**
Libros becerros, 10.
Libros de linajes, 23.
Linares Rivas, 467.
Liñán y Verdugo (Antonio), 283, **298,** 363, 364.
Lista (Alberto), 395, 396, 398, 415, 424, 442.
Lobeira (Joao Pires), 135.
Lobeira (Vasco), 135.
Lobo (Colonel Gerardo), 372.
Lofrasso (Antonio de), **269.**
Lokman, 391.
Lomas Cantoral (Jerónimo). — V. Cantoral.
Longfellow, 125.
López (Alonso) *El Pinciano*, 262.
López (Joaquín María), 441.
López Pelegrín (Santos), 438, 439.
López Silva, 468.
López de Úbeda. — V. Úbeda.
López de Velorado, 116.
López de Zárate. — V. Zárate.
Lorenzo (Johan), 40.
Lozano (Dr Cristóbal), **360.**
Loyola (Ignacio de), 138.
Lucas de Tuy, 14, 42, 60.
Lucena (Juan de), **133.**
Luceño (Tomás), 468.
Lucio y Espinosa, 341.
Lugo (Francisco de), 283.
Lugones (Leopoldo), 460.
Luis Alfonso, **484.**
Luján (Pedro), 185.
Lull (Ramón), 64, 65, 243.
Luna (Connétable de), 118.
Luna (Juan de), 193.
Luna (Miguel de), 114.

Digitized by Google

Luzán (Ignacio de), 231, 357, **373-374,** 375, 376.

LL

Llaguno y Amírola, 375.
Llampillas (Le P. Javier), 405.
Llanas Aguilaniedo, 499.
Llanos, 449.
Llorente (Antonio), 412, 413.
Llorente (Teodoro), **457,** 460.

M

Machado (Manuel), 459.
Machuca, 149.
Macías (*El Enamorado*), 105, **110-111,** 117, 434.
Madrazo, 449.
Madrazo (P. de), 438.
Madrigal (Alfonso de), **121.**
Madrigal (Miguel de), 168.
Maella, 369.
Maeztu, 499.
Maimónides, 15.
Mainet (*Poème ou Roman de*), 24, 27, 70.
Maínez (León), 495.
Malara (Juan de), **301.**
Maldonado (Juan), 262.
Maldonado (López), 210.
Malón de Chaide (Fray Pedro), 245, **252-253.**
Malvezzi (Virgilio), 256, 358.
Manrique (Gómez), 95, 100, 102, 105, **123,** 124.
Manrique (Jorge), 112, **124-126,** 127, 164, 197.
Manuel (Juan), 61, 62, 63, **64-69,** 72. 82.
Manuel del Palacio, **457.**
Manzano, 449.
Mañer, 384, 401.
Maragall (Juan), 460.
Marcabru, 22.
March (Jaime), 102.
March (Mossén Ausias), 95, **121,** 164, 209, 268.
Marchante, 341.
Marchena (L'abbé José), 388, 396, 398, 412, 442.
Margarit (Juan), 129.
María del Cielo (Sor), 372.
María de Jesús de Agreda (Sor), **264.**
Mariana (Juan de), 129, 172, **238-239,** 360, 400.
Marín (Francisco).—V. Rodríguez.
Marín (Pedro), 37.
Marina Martínez, 411.
Marineo (Lucio), 130.
Mariner (Vicente), 263.
Marini, 213.
Mármol (Manuel del), 396.
Márquez (Le P. Juan), 245, **255.**
Martí Grajales, 306ⁿ, 493.
Martí (Juan), 284, 290.
Martí (Manuel), 360.
Martín de la Plaza (Luis), 205, **220.**
Martínez (Fernando), 62.
Martínez (García), 449.
Martínez de Medina (Gonçalo), **112.**
Martínez de Moya (Juan), **298.**
Martínez de la Rosa (Francisco de Paula), 132, 413, 415, **417-418,** 434, 441, 442.
Martínez Ruíz (J.), **487.**
Martínez Sierra (Gregorio), 459, **487.**
Martínez de Toledo (Alfonso), arcipreste de Talavera, 77, 118, **119-120,** 142, 143.
Martínez Villergas (Juan). V. Villergas.
Martorell 449.
Martorell (Joan), 139.
Martos, 490.

Digitized by Google

Maruján, 384.
Mascarenhas (Bernaldim Ribeiro), 187.
Masdeu (Juan Francisco), **402**, 411.
Mata (Gabriel), 225.
Mata (Jerónimo Fernández de), **364**.
Matos Fragoso (Juan de), **355**.
Maturana (Doña Vicenta), **423**.
Maura, 490.
Maury, 413.
Mayans y Siscar (Gregorio), 181, **403**, 407.
Medina (Vicente), **458**.
Medinilla (Elisio ou Eloy de), 205, **220-221**.
Mejía (Fr. Francisco), **184**.
Mejía (Luis de), **184**.
Mejía (Pedro de), 174, 168, **184**, 303.
Meléndez Valdés (Juan), 368, 378, 384, **387-389**, 390, 392, 393, 413.
Mélida (E.), 449.
Melo (Francisco Manoel de), 243, 341, **358-359**.
Mello (Francisco Manuel de), — V. Melo.
Mena (Juan de), 102, 105, **107-109**, 124, 133, 140, 161, 212.
Mena (Juan Pascual de), 369.
Mena (Pedro de), 336.
Mendíbil, 413, 442.
Mendizábal, 413.
Mendoza (Antonio de), **330-331**, 341, 361.
Mendoza (Antonio Escobar de), 225.
Mendoza (Bernardino de), **243**.
Mendoza (D. Diego Hurtado de), 104, 154, 155, **158-160**, 181, 193, **240-242**.
Mendoza (Fray Iñigo de Mendoza), **127-128**.
Mendoza (Iñigo López de). — V. Santillana (Marquis de).
Mendoza (Pero González), 110.
Mendoza y Aragón (Enrique de). 269.
Menéndez Pidal (L.), 449.
Menéndez Pidal (D. Ramón), 41, 61, 69, 77, 169, **498**.
Menéndez y Pelayo (D. Marcelino), 24, 39, 40, 51, 67, 72, 120, 125, 150, 169, 185, 190, 326, 327, 347, 494, **496-497**.
Meneses (Juan de), 101.
Mengs (Rafael), 369.
Mercader (Gaspar), **270**.
Merino (Le P. Antolín), 251ª, 401.
Mesa (Cristóbal de), 226.
Mesonero Romanos (Ramón de), **436-437**, 461.
Mester de Clerecía, 29, **34-46**.
Mester de Joglaría, **22-34**.
Metge, 168.
Meyer (Paul), 70.
Michel (Francisque), 33.
Michel (J.), 98.
Milá y Fontanals (Manuel), 33, 57ª, 443, **494**.
Milicia (Fernández), 249.
Miñano (Sebastián), 415, 439.
Mir (Miguel), 489.
Mira de Mescua (Antonio), **328**, 350.
Miranda (Francisco Saa de), **157-158**.
Miranda (Luis de), 198.
Miro (Gabriel), **487**.
Misón, 369.
Misterio de los reyes magos (El), **49**.
Mocedades del Cid (Leyenda de las). — V. *Crónica rimada*.
Moliedanos (Les PP. Rafael et Pedro), 404.
Molina, 262.
Molinier (G.), 57.
Molinos, 245.
Moncada (Francisco de), **242**.
Moncayo, 232, 341.
Mondéjar (Marquis de), **360**.

Digitized by Google

Monforte (Jerónimo de), 372.
Monroy y Silva (Cristóbal), 356.
Montalván (Juan Pérez de), 232, 258, 311n, **331-332.**
Montalvo (Garcí Rodríguez de), **135,** 185.
Montalvo (Luis Gálvez de), 220, **269-270.**
Montano (Arias), 187, 238, 262.
Montañés (Diego), 149, 336.
Montañés (Juan Martínez), 149, 336.
Montemayor (Jorge de), 118, 125, **164, 187,** 210, 232, 236, 267.
Montengón (Le P. de), 388, **408.**
Montero Rios, 490.
Monteser (Francisco de), 256.
Montesino (Fray Ambrosio), **127-128.**
Montiano y Luyando (Agustín), **375-376.**
Montoro, 341.
Montoro (Antón de), 100, 102, **122-123,** 128, 498.
Mora, 336.
Mora (José Joaquín), **423.**
Moraes (Botello), **372.**
Moraes (Francisco), 186.
Morales (Ambrosio de), **237-238.**
Morales (Antonio de), 184.
Morales (Luis de), *El Divino*, 150.
Moratín (Leandro Fernández de), 300, 378, **380-382,** 392.
Moratín (Nicolás Fernández de), **376-377,** 384, 413, 418, 430.
Morel-Fatio (A.), 40.
Moreno Nieto, 490.
Moreno de Tejada, 384.
Moret, 490.
Moreto y Cabañas (Agustín), 221, 308, 321, 328, **353-354.**
Morlanes (Diego), 149.
Morlanes (Juan), 97.
Moro (Antonio), 150.
Moros (Antón de), 113.
Mota (Juan de la Hoz), **355-356.**
Munio, 37.
Muntaner (Ramón), 242.
Muñoz (Antonio), 372.
Muñoz Degrain, 449.
Muñoz (J.-B.), **400.**
Muñoz Terrero, 415.
Muñoz y Pabón (Juan), 485.
Murillo (Bartolomé Esteban), 150, 336.
Murillo (Fray Diego de), 224.
Mussafia, 47.

N

Naharro (Pedro), 301.
Naharro (Torres). — V. Torres Naharro.
Nájera (Esteban de), 168.
Narváez (*Histoire de*) ou *Histoire de l'Abencerrage Abindarráez*, **189-190.**
Nasarre (Blas Antonio), **375.**
N'At de Mons, 57.
Navagiero, 111, 153.
Navarra (D. Pedro de), 176.
Navarrete (José), 485.
Navarrete y Ribera, 365.
Navarro, **332.**
Navarro Ledesma, 499.
Navas (Comte de Las), — V. Valdemoro.
Nebrija, 145.
Negrete, 341.
Negueruela, 301.
Nervo (Amado), 460.
Nicolás Antonio. — V. Antonio.
Nieremberg (Eusebio de), 245, **253-254.**
Nieva Calvo (Sebastián de), 225.
Nipho, 384.
Nocedal, 490.
Noroña (Gaspar de), **385.**
Nucio (Martín), 168.
Núñez (Le Professeur), 412.
Núñez de Arce (Gaspar), 154n, **453-455,** 456, 458.

Digitized by Google

Núñez y Díaz, 396, 398.
Núñez de Guzmán (Hernán) *El Comendador Griego*, 109, 182, 183, **262**.

O

Ocampo (Florián de), 61, 172, **174**, 237.
Ochoa, 429.
Ochoa (Eugenio), **443**.
Ochoa (Juan), **484**.
Olid (Juan de), 131.
Oliva (Hernán Pérez de), **183-184**, 195.
Olivier de la Marche, 158.
Olmedo, 469.
Olona (José), 430.
Olona (Luis), 430, **468**.
Olózaga (Salustiano), 413, 441.
Oller (Narciso), 460, 470.
Ontiveros, 429.
Oña (Pedro de), 230.
Orose, 3, 14.
Orozco Alonso, 245, 251, 253.
Ortega (Melchor), 186.
Ortega Munilla, **484**.
Ortí y Lara, 489.
Ortiz, 303, 388.
Ortiz (Agustín), 198.
Ortiz (Francisco), 245.
Osorio (Armesto y).—V. Armesto y Osorio
Osorio (Santisteban). 230.
Osuna (Francisco de), 245.
Oviedo (Gonzalo Fernández de), **175**.

P

Pablo de León, 245.
Pacheco (Francisco), **234**.
Pacheco (Joaquín Francisco), **440**, 441.
Padilla (Juan de), **127**, 178.
Padilla (Pedro de), 168, 210.
Páez de Ribera (Ruy), **112**, 185.
Palacio Valdés (Armando), **482-483**.
Palacios Rubios (Juan López de), **182**.
Palau (Le Bachelier Bartolomé), **198**.
Palau (Melchor de), 495.
Palazuelos, 388.
Palencia (Alfonso Fernández de), 128, **132-133**.
Palou y Coll (Juan), 461, **462**.
Pamphilus, 142.
Pando y Mier (Pedro de), 343.
Pantoja de la Cruz, 150.
Paravicino y Arteaga (Hortensio Félix), **253-254**, 265.
Parcerisa (F. J.), 492.
Pardo Bazán (Doña Emilia), 476, **478-480**, 495.
Paredes, 64.
Paris (Alexandre de), 41.
Paris (Gaston), 23, 70.
Paris (Juan de), 195.
Partición de los Reinos (*La*), 24.
Partidas (*Las siete*), 48, **62**, 65.
Pascual (Pedro), 264.
Passeroni (Giancarlo), 407.
Pastor (Cristóbal Pérez), 119ª, **498**.
Pastor Díaz (Nicomedes). — V. Díaz (Nicomedes).
Pastor (Emilio S.), 468.
Patón (Bartolomé Jiménez), **262**.
Paz y Melia (A.), **498**.
Pedraza, 195.
Pedro de Alcántara, **245**.
Pedro Alfonso, 15.
Pedro (Don, *Le Connétable de Portugal*), 95, 101, **124**.
Pedro (Don, *L'Infant de Portugal*), 101, 102.
Pedro de Pampelune, 57.
Pedro de Santafé, **113**.
Pedro de Valencia, 212.

Digitized by Google

Pedroso González, 456.
Peire d'Auvergne, 22.
Peire Rogier, 22.
Peire Vidal, 22.
Pelayo, 4.
Pelegrín. — V. López Pelegrín.
Pellicer de Salas y Tovar (José), 212, 263.
Peñafort (Ramón de), 264.
Peñalosa, 97.
Perálvarez de Ayllón, 196.
Peralta Barnuevo. — V. Barnuevo Peralta.
Pérdida de España (*La*), 24.
Pereda (José María de), **476-478**, 480.
Pereira (Gómez), 261.
Pérez (Alonso), 232, **267**.
Pérez (Fray Andrés), 292.
Pérez (Antonio), 216, **263**.
Pérez (Felipe), 468.
Pérez Galdós (Benito), 467, **480-482**.
Pérez (Luis), 125.
Pérez Pujol (Eduardo), 492,
Pérez (Ramón Domingo), **458**.
Pérez de los Agonizantes (Le P. Jerónimo), 341.
Pérez de Ayala (Ramón), 459.
Pérez de Guzmán (Fernán), 99, 104, **114-115**, 116, 131.
Pérez de Hita (Ginés), **271-272**.
Pero Marín. — V. Marín Pero.
Peseux-Richard, 453.
Pestana (Álvaro de Brito), 101.
Pi y Margall, 490.
Pícara Justina (*La*). — V. Úbeda (Francisco de).
Picaud (Aimeric), 26.
Picavea (Ricardo Macías), **485**.
Picón (Jacinto Octavio), **484**.
Picón (José), 468.
Pidal (Marquis Pedro José de), 415, **440**, 441, 443.
Pidal y Mon (Alejandro), 490, 495.
Piferrer (Pablo), **422**, 492.
Pina Domínguez, 468.
Pisón (Ramón de), 391.
Pitillas (Jorge). — V. Gerardo de Hervás (Dr José).
Plagues (Arnaud), 57.
Plasencia, 449.
Platon de Tibur, 15.
Plethon (Gemiste), 244.
Plo, 369.
Poema de Alfonso Onceno, **88-89**.
Poema del Cid, 23, 25, 28, **29-33**, 34, 43, 69, 403.
Polo (Francisco), 355.
Polo (Gaspar Gil), 210, 236, **266-267**.
Polo (Salvador Jacinto). **363**.
Polo y Peyrolón, **485**.
Ponce (Bartolomé), **267**.
Ponz (Antonio), 387, 405.
Porcel (José Antonio), 375, **384**.
Poridad de las Poridades, **73**.
Pradilla, 449.
Prado (Andrés de), 301.
Propaladia (*La*). — V. Torres Naharro.
Puente (Luis de la), 245.
Puig, 374.
Puigblanch, 413.
Pulgar (Hernán Pérez del), **131-132**.
Pulgar (Hernando del), 128, 129, 130, **131**.
Puymaigre (de), 80.

Q

Quadrado (José María), 422, **492**.
Querol (Agustín), 449.
Querol (Vicente W.), **457**, 460.
Quevedo (Francisco Gómez de Q. y Villegas, 205, 206, 207, 210, 212, 214, 215, **219**, 233, **255-259**, 264, 272, 274, **293-294**, 328, 331, 358, 363, 403, 406.

Digitized by Google

Quevedo (José Heriberto García de) 420.
Quevedo (Ruiz de), 489.
Quichotte (*Le Don*), 137, 173, 187, 216, **283-290**, 407, 428.
Quintana (Manuel José), 125, 387, **392-395**, 398, 420, 424, 454.
Quintero. — V. Álvarez.
Quiñones de Benavente (Luis), 314, **333-334**.
Quirós, 341.
Quirós de los Ríos (Juan), 218ª.

R

Rabi Moises ben Maimón. — V. Maimónides.
Ramón de la Cruz. — V. Cruz (Ramón de la).
Ranjel (Pero López), 195.
Rayón (J. Sancho), 442.
Razón de Amor con los denuestos del agua y del vino, **47-48**, 50.
Rebolledo (Bernardino de), 205, **341**.
Reina (Manuel), **458**.
Reinosa (Pedro de), **372**.
Reinoso (Félix José), 395, 396, 397, 398, 412.
Rejaule (Pedro), 306.
Rejón de Silva, 384.
Remón (Fray Alonso), 176, 324.
Revelación de un Ermitaño (*La*) **89**.
Revilla (José de la), 442.
Revilla (Manuel de la), 453, **495**.
Reyes (Arturo), **485**.
Rhua (Pedro de), **178**.
Riaño, 149.
Riaza (Pedro Liñán de), 192ª.
Ribadeneyra (Pedro de), **240**, 245, 253, 255, 264.
Ribalta, 150.
Ribera (Anastasio Pantaleón de), 232.
Ribera (Jerónimo de Alcalá Yáñez y). — V. Yáñez.
Ribera (José), 150.
Ribera (Julián), 45ª, **494**.
Ribera (Rodrigo Fernández), 232.
Ribera (Suero de), 113.
Ribot y Fontseré, 438.
Rico y Sinobas, 60ª.
Rincón (Antonio del), 97.
Rioja (Francisco de), 205, 218, **221**, 397.
Ríos (José Amador de los), 59, 80, 102, 117, 141, 443, 497.
Ríos Rosas, 441.
Risco (Le P. Manuel), 401.
Rivadeneyra (Manuel), 443.
Rivas (Duque de), 272, 411, 413, 421, **424-426**, 430, 438, 475.
Rivera, 449.
Rivera (Pedro de), 337.
Rizzi (Francisco), 336, 337.
Roberto Robert, 438.
Roberts López, 488.
Robreño, 468.
Roca de Togores (Mariano), marquis de Molins, **426**.
Rodó (Enrique), 488.
Rodrigo (*El*). — V. *Crónica rimada del Cid*.
Rodrigo de Toledo, 14, 61.
Rodríguez (Alonso), 245.
Rodríguez de Almella (Diego), **132**.
Rodríguez de la Cámara (Juan) ó del Padrón, 99, 100, 111, **117-118**.
Rodríguez de Lena, **117**.
Rodríguez de Montalvo (Garci). — V. Montalvo.
Rodríguez Marín (Francisco), 498.
Rodríguez y Díaz Rubí (Tomás), **432-433**, 438, 468.
Rodríguez (Ventura), 369.
Roelas (Juan de las), 150.
Roig (Jaime), 95, 119.

Digitized by Google

Rojas (Fernando de), 140. — V. de plus *Celestina* (*La*).
Rojas Villandrando (Agustín de), **321-322.**
Rojas Zorrilla (Francisco de), **352-353.**
Roldán, 62.
Roldán (José María), 395, 397.
Romancero (*Le*), **165-173,** 442.
Romero (García), 388.
Romero de Cepeda (Joaquín), 232.
Rosell (D. Cayetano), 333ª, 410.
Rozas, 341.
Rubí (Tomás Rodríguez y Díaz). — V. Rodríguez y Díaz Rubí.
Rubió y Lluch (Antonio), 439ª, 499.
Rubió y Ors (Joaquín), 459, 489, **494.**
Rudel (Jaufré), 22.
Rueda (Lope de), 198, **299-301,** 303, 318, 321, 380.
Rueda (Salvador), **458, 485.**
Rufo (Juan Gutiérrez), **226.**
Ruíz (Juan), arciprestre de Hita, 35, **76-82,** 85, 86, 120, 142, 143, 192, 403.
Ruíz (Martínez), 499.
Rusiñol (Santiago), 449, 470.

S

Saavedra (Eduardo), 493.
Saavedra (Gonzalvo de), 270.
Sabater, 429.
Sabuco de Nantes Barrera (Dª Oliva), **261.**
Sabunde (Raimundo de), **121.**
Saccheti, 58.
Sáenz de Aguirre, 360.
Sáez de Melgar (Dª Faustina), 435.
Sáez (Liciniano), **402.**
Sagasta, 445.
Sagrera (Guillermo), 97.
Sainz (Pedro), 402.
Sal (Juan de la), **264.**
Sala, 449.
Salamanca, 374.
Salas (Antonio González de), 219, 263.
Salas Barbadillo (Alonso de), 283, **295-296,** 297, 332.
Salas (Gregorio de), **391.**
Salas (Ramón de), 412.
Salazar (Agustín), 341.
Salazar (Alfonso de), 186.
Salazar (Ambrosio de), 283.
Salazar (Francisco Cervantes de), 184.
Salazar Hontiveros, 372.
Salazar Mardones, 212, 263.
Salcedo y Coronel, 212. 263.
Salillas, 499.
Salinas (Francisco de), 150.
Salmerón (Alfonso, le jésuite), 262.
Salmerón, (Nicolás), 489, 490.
Salomón Gabirol. — V. Gabirol.
Salvá (Anselmo), 493.
Salvá (Pedro), 413.
Samaniego (Félix María de), 378, **391.**
San Juan (Marquis de), 375.
San Martín (*le bachelier Alonso*), **485.**
San Pedro (Diego de), 117, 134.
Sanabria, 141.
Sánchez (Francisco), *El Brocense*, 109, 157, 261, **262.**
Sánchez (Dr Miguel), **309.**
Sánchez (Ruy), 129.
Sánchez (Tomás Antonio), 29, 36ª, 39, 40ª, 45ª, 76ª, 119, **403.**
Sánchez de Badajoz, (Garci), 105, **126,** 195.
Sánchez Barbero (Francisco). — V. Barbero.
Sánchez de Castro (Juan), 97.
Sánchez de Talavera (Ferrán), **111,** 112.
Sánchez del Vercial, 72.
Sancho IV, **63-64,** 72.

Digitized by Google

Sandoval (Prudencio de), **240.**
Sannazar, 84, 98, 1'6, 187, 268.
Santamaría, 449.
Santa María, 412.
Santa María (Pablo de, ou Selemoh Halevi), 130.
Santillana (Marquis de), 50, 95, 98, 102, **104-107,** 108, 110, 111, 112, 114, 123, 133.
Santos (Francisco), **364.**
Santos Cruz, 97.
Sanz (Eulogio Florentino), **461.**
Sanz del Río, 441, 489.
Sarmiento (Fray Martín), 401, **403.**
Sayas, 237.
Sayavedra (Mateo Luján de), 265, **290.**
Sbarbi (J. M.), 498.
Scudéry (Mlle de), 272.
Schack (Adolf Friedrich von), 326, 474.
Schiff (Mario), 106.
Schlegel, 348, 442.
Sebastián Fernández, 198.
Sebastián y Latre, 378.
Sedano (Juan José López de), 217, 231, 234^n, 235^n, 309^n, 309, 378, 394, 403.
Sedeño (Juan), **182-183,** 220.
Segovia (Antonio María), *El Estudiante*, 439.
Segovia (Guillén Pedro de), 102, **123-124.**
Segura (Francisco de), 303.
Selgas y Carrasco (José), **456,** 468.
Sellés (Eugenio), **466.**
Sem Tob, 76, **86-88,** 89, 106.
Sempere (Jerónimo), **187,** 226.
Sempere y Guarinos, **404.**
Sendebar (*Le Livre de*), 72.
Sept Infants de Lara. — V. *Leyenda de los S. I. de L.*
Sepulcro de Amor (*El*), 105.
Sepúlveda (Juan Ginés de), 168, **174,** 175.
Sepúlveda (Lorenzo de), 198.
Sergas de Esplandián (*Las*), **139,** 185.
Serra (Narciso), **464-465.**
Serrano (Le P.), 405.
Serrano y Morales, 493.
Serrano y Sanz (Manuel), **499.**
Servet (Miguel), 245, 262.
Sierra Martínez (G.), 285^n, 499.
Sigler de Huerta (Antonio), 356.
Sigüenza (José de), 240.
Siloe (Diego de), 149.
Siloe (Gil de), 149.
Silva (Feliciano de), **185.**
Silvela, 413, 442.
Silvestre (Gregorio), 125, **163-164,** 232.
Silvio (Enea), 113.
Simonet (Javier), 494.
Sinués de Marco (Doña María del Pilar), 435.
Sismondi, 348.
Soler (Federico), 469.
Solís y Ribadeneyra (Antonio de), 243, 341, **355, 359-360.**
Solórzano (Alonso del Castillo), **296-297,** 332, 354.
Somoza (José), 439.
Sorolla, 449.
Soto (Domingo de), 249, 262.
Soto y Marne, 401.
Stúñiga (Lope de), **113.** — V. *Cancionero de S.*
Suárez, 262.
Suero de Ribera, 113.
Sueiro (Emanuel), 243.

T

Taboada (Luis de), 491.
Tadeo González (P. Diego). — V. González.
Tafur (Pedro), 116.
Talavera (Juan de), 149.

Digitized by Google

Tamayo y Baus, 429, 431, 461, **462-463.**
Tamayo de Vargas, 157.
Tanco de Frejenal (Vasco Díaz), 198.
Tansillo, 156, 183, 220.
Tapia, (Eugenio), 489.
Tapia (Juan de), 113.
Tárrega (Francisco), **305-306.**
Tassara (Gabriel García), **422, 455.**
Tasso (Bernardo), 155, 156.
Tasso (Torcuato), 183, 220.
Tauler, 244.
Tejada (Agustín), 218.
Tejeda (Jerónimo de), **267.**
Teotocópuli (El Greco), 150.
Thérèse de Jésus, Sainte (Teresa de Cepeda y Ahumada), 138, 245, **246-248,** 264.
Thebussem (Dr). — V. Figueroa (Pardo de).
Ticknor, 44n, 86n, 90n, 241, 348.
Timoneda (Juan de), 168, 282, 300, **303-304.**
Tiraboschi, 405.
Tirant lo Blanch (*Roman de*), **139.**
Tirso de Molina (Gabriel Téllez), 232, 283, 284, 316, **323-328,** 348, 350, 353, 426, 429, 498.
Tofaïl, 244.
Tomé (Narciso), **337.**
Tomillo (A.), **498.**
Toreno (Comte de), 411, 415, **439-440.**
Toro (archidiacre de), 91, **110.**
Torquemada (Antonio de), 186, **254-255.**
Torre (La), 341.
Torre (Alonso de la), **120-121.**
Torre (Fernando de la), 113.
Torre (Francisco de la), 205, **206,** 403.
Torrendell, 470.
Torrellas (Le P.), **113.**
Torres Amat, 411.
Torres Naharro, 194, **196-198,** 300, 303, 318.
Tortajada (López de), 168.
Tria, 369.
Triana (Pérez), 460.
Tribaldos de Toledo (Luís), 241.
Trigo (F.), 488.
Trigueros, 378, 390.
Trueba (Antonio de), 172, **472-473,** 474.
Tubino (Francisco), 495.
Turia (Ricardo de), **306.**

U

Úbeda (Francisco López de), **292-293,** 297.
Ugarte (Manuel), 460n, 488, 499.
Ulloa, 341.
Unamuno (Miguel de), 459, **485,** 487, 499.
Ureña (Pedro de), 150.
Urfé (Honoré d'), **189.**
Urrecha (Federico), 485.
Uziel (Dr Jacobo), **224,**
Uztarroz (Andrés de), 212.

V

Vaca (Álvar Núñez Cabeza de), **176-177.**
Vaca de Guzmán (J.-M.), 390.
Valdemoro (López), *comte de las Navas*, 476, **488.**
Valdepeñas (Rodrigo de), 125.
Valdés (Alfonso de), 180-181.
Valdés (Juan de), 145, **180-182,** 198, 245.
Valdés Leal, 336.
Valdés y Meléndez (Juan), 218.
Valdivielso (Le Maestro José de), 205, **223, 332.**
Valencia (Guillermo), 460.

Digitized by Google

Valencia (Pedro de), 262.
Valera y Alcalá Galiano (Juan), 396n, 421, 440. 452, **474-476,** 495.
Valera (Mosén Diego de), 117, 118, **130-131.**
Valmar (marquis de). — V. Cueto (Leopoldo Augusto de).
Valladares (Antonio), 378, **404.**
Valladares (Ramón), 430.
Valle Inclán (Ramón del), **487.**
Valleja (Juan de), 149.
Valles (Francisco), 261.
Valles (Pedro), 182.
Vallín (D. Acisclo Fernández), 150.
Vanegas (Alejo), 184.
Vargas (Bernardo), 186.
Vázquez, 262.
Vázquez de Ciudad Rodrigo (Francisco), 186.
Vega (Alonso de la), 301.
Vega (Bernardo de la), 269.
Vega (Lope Félix de V. Carpio). 173, 202, 205, 211, 212, 215, 217, 220, **224,** 226, 227, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 264, **268-269,** 274,-279, 282, 284, 302, 305, 308, **309-321,** 324, 328, 332, 343, 345, 348 353, 374, 376, 378, 496, 498.
Vega (Ricardo de la), **468.**
Vega (Ventura de la), 398, 421, **431-432,** 433, 468.
Vegas (Fray Damián de). — V. Damián.
Velarde (Fernando), 458.
Velarde (José), **458.**
Velasco, 449.
Velasco (D. Juán Fernández de), 210.
Velázquez (Diego), 150, 336, 345.
Velázquez de Velasco (D. Luis José), 375, **403,** 404.
Vélez de Guevara (Luis), **361-362,** 364, 499.
Venegas. — V. Vanegas (Alejo).
Ventura Rodríguez. — V. Rodríguez.
Ventura Ruiz Aguilera. — V. Aguilera.
Vera y Figueroa (Antonio de), 225.
Vera y Zúñiga (Juan Antonio), comte de la Roca, 117, 255.
Verdaguer (Jacinto), 449, 459.
Verdugo (Alfonso), comte de Torrepalma, 384.
Vergara, 341.
Vergara (Francisco de), 262.
Viana (Prince de), 95.
Vicente (Gil), 187, 194, 195, **198, 199-200,** 300.
Vicuña (Juan López de), 211.
Vida del Pícaro (*La*), 192n.
Vida de San Ildefonso (*La*), **45-46.**
Vida de Santa María Egipciaca (*La*), **46-47.**
Vidal de Besalú, 57.
Vidal y Valenciano, 469.
Vidart (Luis), 495.
Villa (Rodríguez), 493.
Villaespesa (F.), 459.
Villahermosa (Francisco de Aragón, duc de), 216, 217.
Villaizán (Jerónimo de), 332.
Villalba (Bartolomé de), 232.
Villalobos (Dr Francisco de), **183,** 195.
Villalón (le Bachelier de), 195.
Villalpando (Francisco de), 149.
Villalpando (Jacinto de), 232, 365.
Villalpando (Juan de), 113.
Villamediana (Juan de Tassis, comte de), 205, **218-219,** 232, 498.
Villamil y Castro (José), **492-493.**
Villanueva, 411, 413.
Villanueva, 369.
Villanueva (Joaquín et Jaime), 405.
Villaroel (Dr Diego Torres), 375, 384, 386, **405-406.**
Villaroel (Juan Vera Tassis y), 343.

Digitized by Google

Villasandino (Alfonso Álvarez, né à), 91, **111,** 113.
Villaumbrales (Fernández de), 187.
Villaviciosa (José de), 233.
Villaviciosa (Sebastián de), 356.
Villegas (Antonio de), **163,** 190.
Villegas (Esteban Manuel de), 205, **221,** 232.
Villegas Selvago, 198.
Villena (Enrique de Aragón, marquis de), 95, 102, **103-104,** 105, 111, 115, 403.
Villergas (Juan Martínez), 423, 438.
Villoslada (Navarro), 434, 456.
Visión del Ermitaño (La). — V. *Revelación de un Ermitaño.*
Vital Aza, **468.**
Vitoria (Francisco de), 262.
Virués (Cristobal de), **223,** 226, **306.**
Vives (Luis), 187, 192, 251, 261, 499.

W

Walter Scott, 417.
Wines (Dr E.-C.), 492.
Wolf (F.), 40, 47, 167, 169, 281, 443.

X

Xamete (Guillén), 149.
Ximénez Patón, 212.
Xoárez de Pavia (Johan), 111.

Y

Yagüe de Salas, **232,** 304.
Yanguas (Hernán López de), 182, **195-196.**
Yanguas (Leopoldo Eguílaz y). — V. Eguílaz y Yanguas.
Yánnes (Rodrigo). — V. *Poema de Alfonso Onceno.*
Yáñez (Ruy), 76.
Yáñez y Ribera (Jerónimo de Alcalá), **296.**
Yepes (Fr. Diego de), **240.**
Yepes (San Juan de). — V. Juan de la Cruz.
Young (Edward), 385, 388.
Ysopete historiado, 72.
Yuçuf (Poema de). — V. *José (Poema de).*
Yxart (José), **470,** 494.

Z

Zabaleta (Juan de), **363,** 364.
Zamora (Antonio de), **356,** 375.
Zamora (Gil de), 61, 115.
Zamora (Lorencio de), 225.
Zapata (Luis), 226.
Zárate (Agustín de), 176.
Zárate (Fernando de), **356,** 362.
Zárate (Gil y), 415, **427,** 430.
Zárate (López de), 224, 341.
Zarco del Valle, 442.
Zarza (Vasco de la), 149.
Zavala y Zamora (Gaspar), 378.
Zayas y Sotomayor (Doña María de), **363.**
Zorrilla (Francisco de Rojas). — V. Rojas.
Zorrilla (José), 223, **419-421, 428-429,** 430, 448, 458.
Zorzi, 405.
Zúñiga (Enríquez de), 270.
Zurbarán, 150, 336.
Zurita (Jerónimo de), 217, **237.**

TOURS, IMPRIMERIE DESLIS FRÈRES, 6, RUE GAMBETTA

REESE LIBRARY OF THE UNIVERSITY CALIFORNIA
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

RETURN TO the circulation desk of any
University of California Library
or to the

NORTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY
Bldg. 400, Richmond Field Station
University of California
Richmond, CA 94804-4698

ALL BOOKS MAY BE RECALLED AFTER 7 DAYS
2-month loans may be renewed by calling
510 ~~(415)~~ 642-6753
1-year loans may be recharged by bringing books to NRLF
Renewals and recharges may be made 4 days prior to due date

DUE AS STAMPED BELOW

SEP 26 1992

DEC 06 2006

Digitized by Google

U.C. BERKELEY LIBRARIES

C003252629

176864

787
M561

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

2

Digitized by Google

Digitized by Google